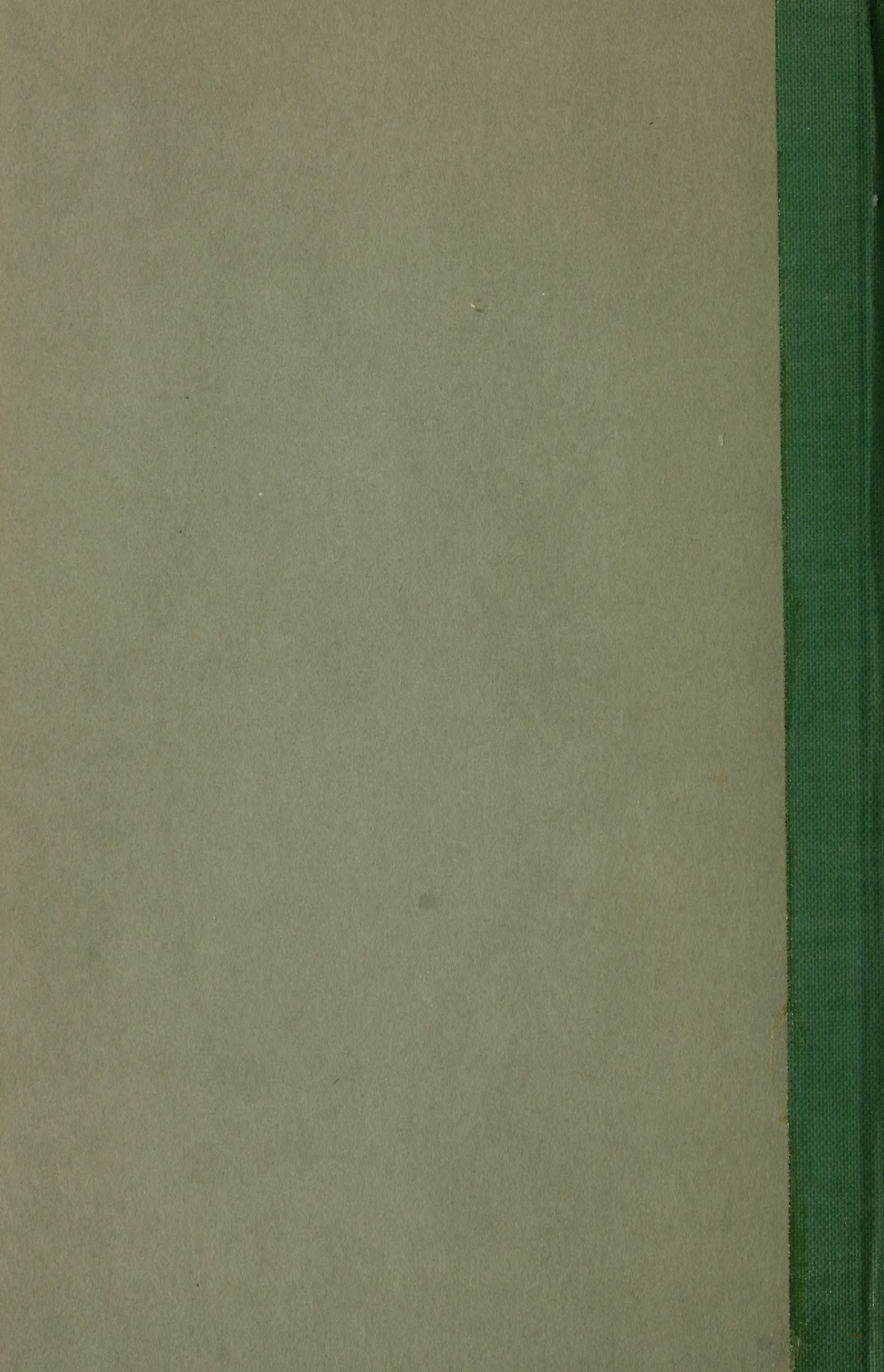
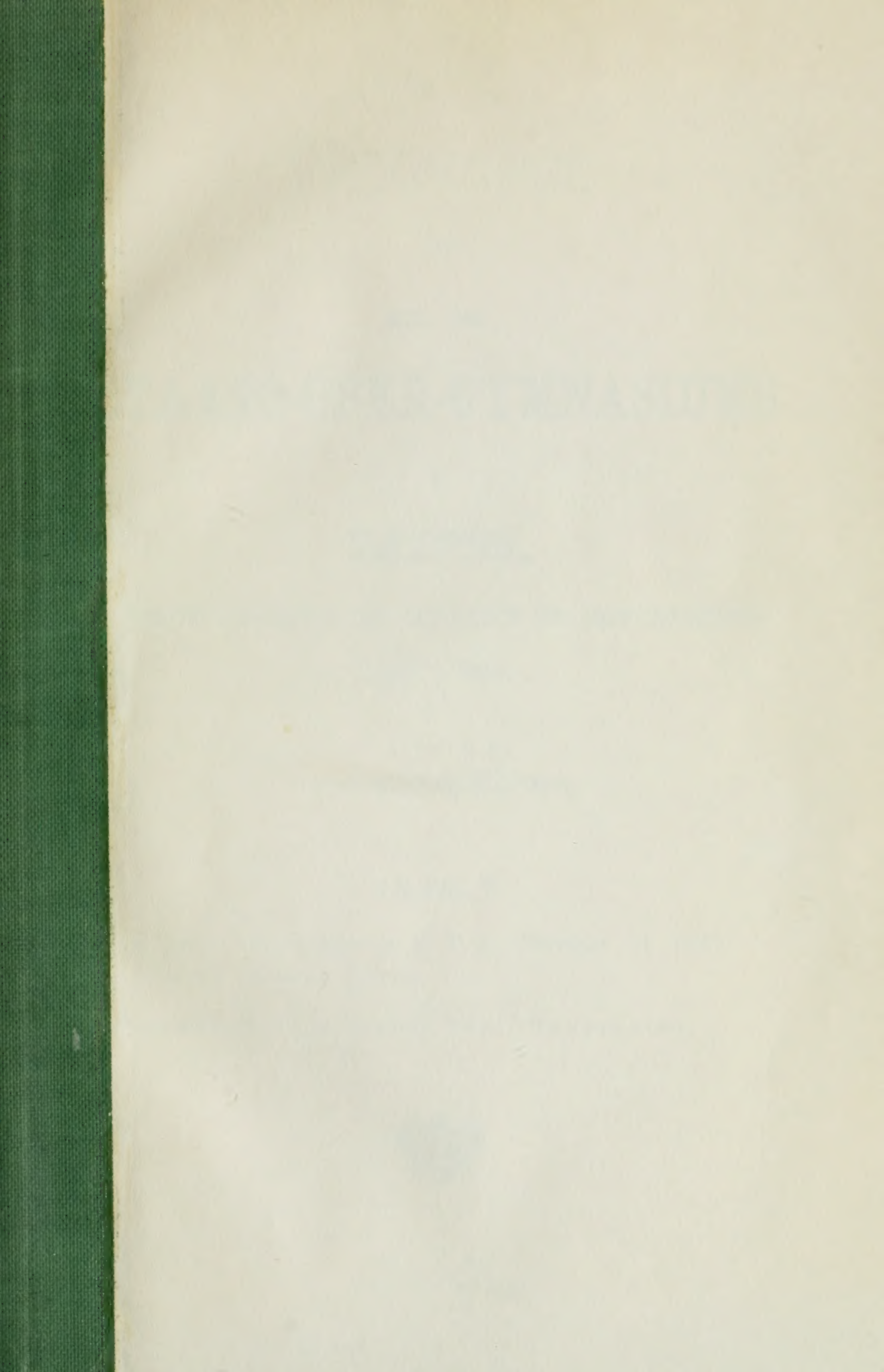
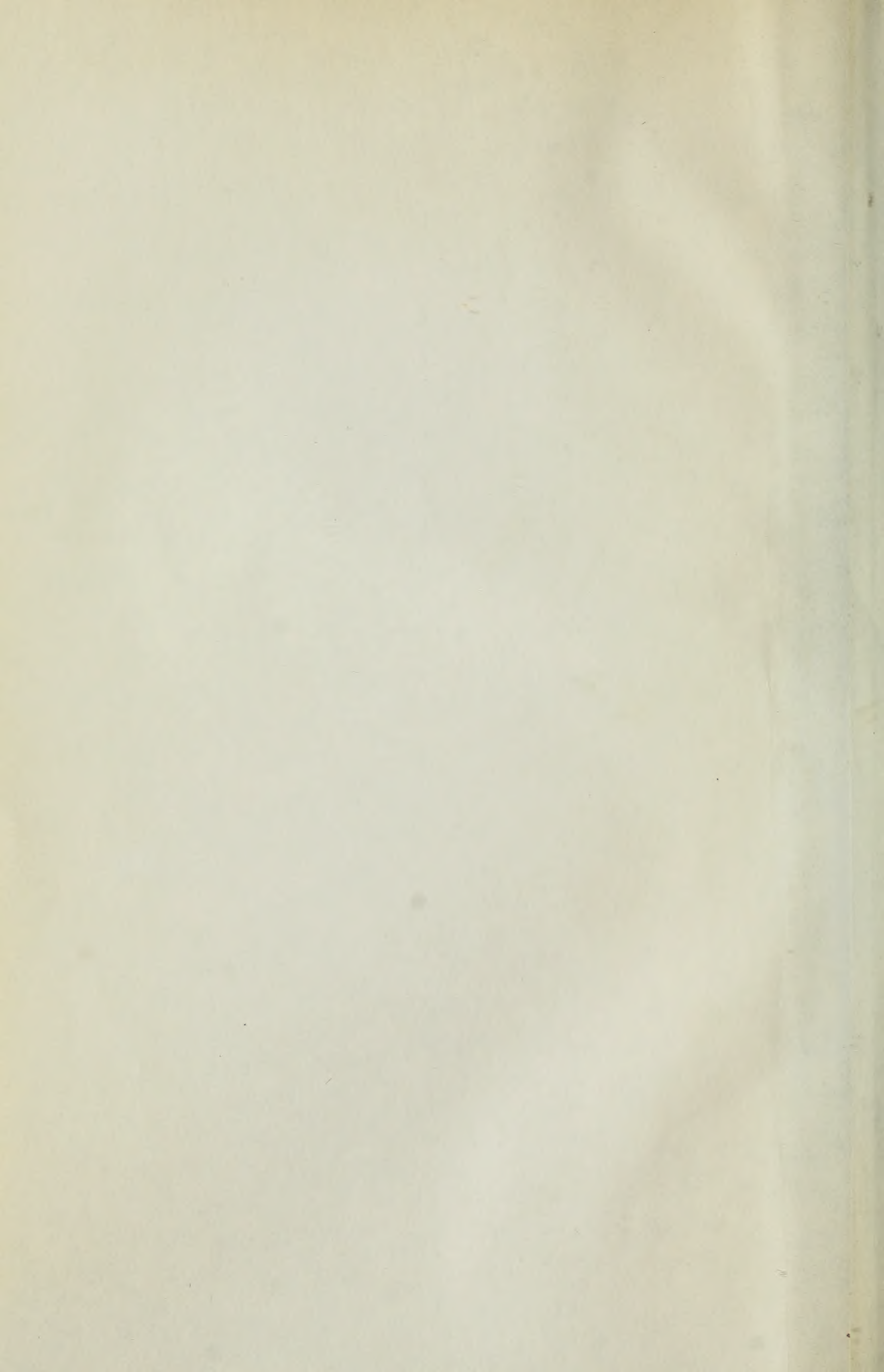
Richter, Johann Paul Friedrich
Černy, Johann
Jean Pauls Beziehungen zu E.T.A.
Hoffmann T.1-2







PROGRAMM

DES

K. K.

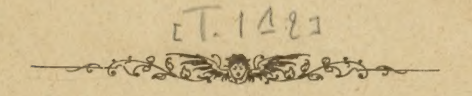
STAATS-OBER-GYMNASIUMS

IN

MIES,

VERÖFFENTLICHT AM SCHLUSSE DES SCHULJAHRES

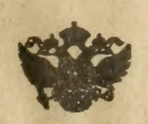
1906 — 1907.



INHALT:

1. Jean Pauls Beziehungen zu E. T. A. Hoffmann. (1. Teil.)
Von Dr. Johann Černy.

2. Schulnachrichten von Direktor Adolf Hausenblas.

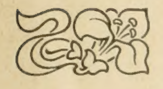


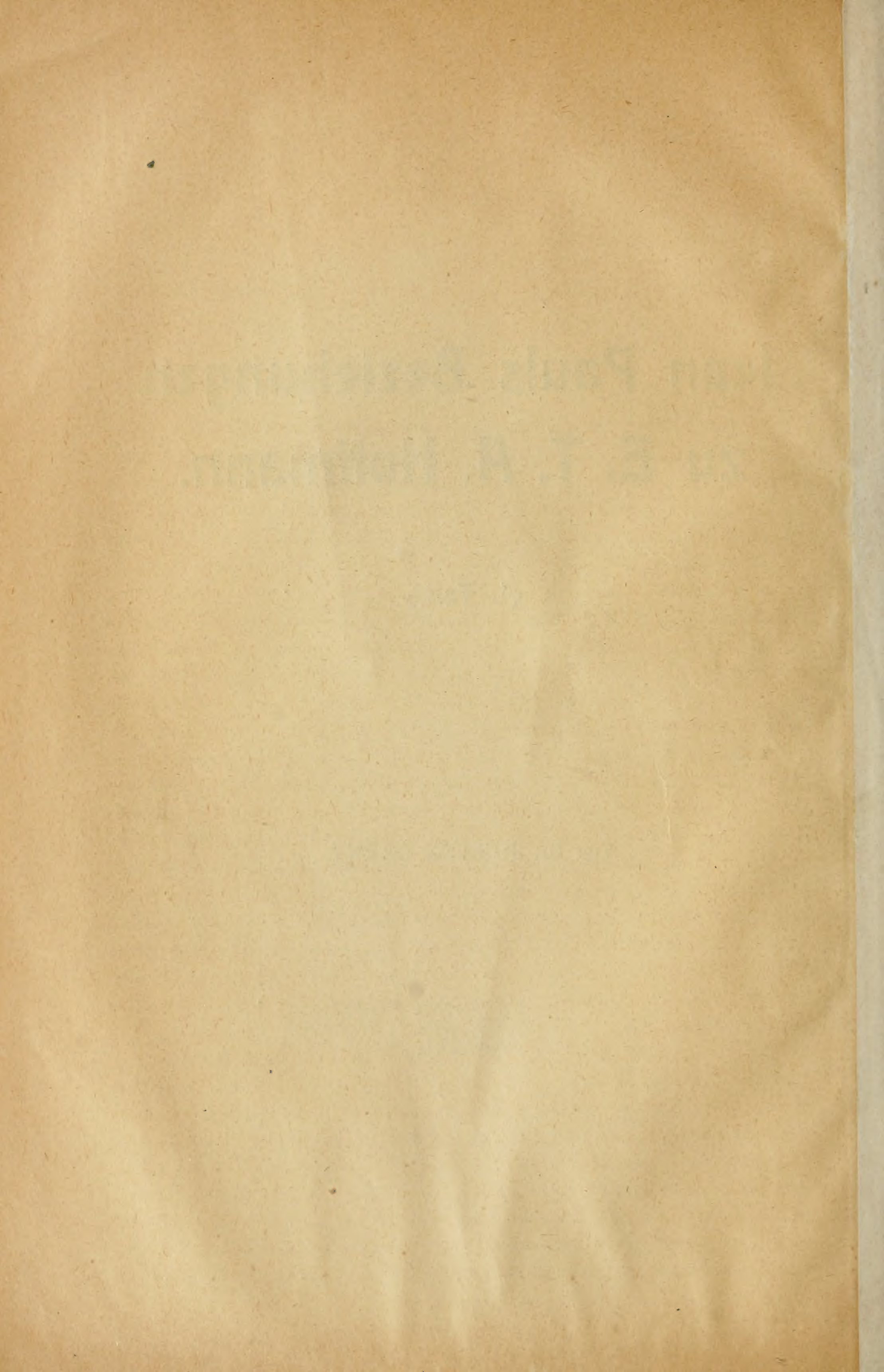
Mies * 1907.
SELBSTVERLAG DER ANSTALT.

Jean Pauls Beziehungen zu E. T. A. Hoffmann.

(1. Teil.)

Von Dr. JOHANN ČERNY.





Jean Pauls Beziehungen zu E. T. A. Hoffmann.

(1. Teil.)

Von Dr. Johann Černy.

Es ist sehr merkwürdig, das die deutsche Literaturwissenschaft, die sich heute, da man über Goethe, Lessing, Schiller und andere Große kaum noch etwas Neues sagen kann, immer mehr auch Größen dritten und vierten Ranges zuwendet, ein ungemein wichtiges Gebiet völlig brach liegen läßt. Ich habe schon in meiner Schrift „Sterne, Hippel und Jean Paul" (Berlin 1904) darauf hingewiesen, daß in unseren Darstellungen der Literaturgeschichte zwischen den Kapiteln „Klassische Dichtung" und „Romantik" eine Lücke klafft, welche durch die unverantwortliche Vernachlässigung Jean Pauls entsteht. Denn wir sind in der Tat noch weit entfernt von einer klaren Erkenntnis der Bedeutung dieses Dichters, der dadurch, daß er heute nicht mehr weitere Kreise interessiert, für die wissenschaftliche Forschung noch lange nicht erledigt ist. Diese Überzeugung muß sich wohl jedem aufdrängen, der in die bisherige Jean Paul-Forschung Einblick genommen hat. Denn der große Umfang der dem Dichter gewidmeten Bücher von Nerrlich und Josef Müller kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß sie dilettantische Mache sind und, rein literarisch genommen, keinen Fortschritt bedeuten. Bei der Schwierigkeit der Aufgabe und dem Mangel an fördernden Vorarbeiten werden wir die klassische Jean Paul-Biographie auch nicht so bald bekommen. Vorläufig ist Ferd. Jos. Schneiders „Jean Pauls Jugend und erstes Auftreten in der Literatur" (Berlin 1905) immerhin ein vielversprechender Anfang dazu.

Der ungeheuere Einfluß aber, den Jean Paul auf die deutsche und ausländische Dichtung des XIX. Jahrhunderts bis auf Gottfried Keller, Th. Vischer, Raabe und Multatuli herauf geübt hat, ist noch von niemand gebührend gewürdigt worden und namentlich leiden auch die neuesten Untersuchungen über die deutsche Romantik an offenkundiger Unkenntnis dieses Dichters. Hayms kürzlich in neuer Auflage erschienene „Romantische Schule" ist nach dieser Richtung nichts weniger als abschließend und über das Verhältnis Tiecks, Brentanos, Arnims, Fouqués, Chamissos u. a. zu Jean Paul finde ich

in den verschiedenen Monographien kaum einige allgemeine Hindeutungen. Es bedarf aber nicht erst ausdrücklicher Zeugnisse, wie der lobpreisenden Kritik Fr. Schlegels in seinem „Gespräch über Poesie", wenn man die große Verwandtschaft Jean Pauls mit der Romantik erkennen will. Ich bin überzeugt, daß ein eifrigeres Studium Jean Pauls zu einer einschneidenden Revision der Ansichten führen wird. Denn mit philosophischen Untersuchungen über die „romantische Ironie", wie wir sie bisher bekommen haben, wird man den historischen Tatsachen nicht gerecht. Man ziehe den Stil Sternes und Jean Pauls zum Vergleiche heran und man wird finden, daß diese ebensolche Ironiker waren wie Arnim und Brentano, und wenn sich dann bei diesen beiden und auch bei andern ihrer Genossen auf Schritt und Tritt Anlehnungen und Reminiszenzen an Jean Paul ergeben, wird man den künstlichen Zusammenhang, in den Fr. Schlegel und Solger die romantische Ironie mit Fichtes Philosophie gebracht haben, als unwesentlich für die literarhistorische Betrachtungsweise erkennen. Man vergesse nicht, mit welchem Jubel gerade in den Kreisen der Gebildeten Jean Pauls Romane begrüßt wurden und daß er zu Beginn des XIX. Jahrhunderts ein größeres Publikum hatte als Goethe. Die meisten von den Romantikern bewunderten und verehrten ihn, alle hatten vor ihm Achtung — und auf ihre Dichtung sollte er ganz ohne Einfluß geblieben sein?

Die vorliegende Abhandlung stellt sich die Aufgabe, Jean Pauls Einfluß auf denjenigen Romantiker nachzuweisen, den er selbst in die Literatur eingeführt hat, und möchte so ein Beitrag zu dem erwähnten Kapitel sein. E. T. A. Hoffmann gilt den älteren Literarhistorikern, wie Gottschall, ohne weiters als ein Schüler Jean Pauls. Dem gegenüber schreibt schon Heine, bekanntlich ein Verehrer und gründlicher Kenner Hoffmanns, gegen Ende des dritten der „Briefe aus Berlin": „Hoffmann ist ganz original. Die, welche ihn Nachahmer von Jean Paul nennen, verstehen weder den einen noch den andern. Beider Dichtungen haben einen entgegengesetzten Charakter. Ein Jean Paulscher Roman fängt höchst barock und burlesk an und geht so fort, und plötzlich, ehe man sich dessen versieht, taucht hervor eine schöne, reine Gemütswelt, eine mondbeleuchtete, rötlich blühende Palmeninsel, die mit all ihrer stillen, duftenden Herrlichkeit schnell wieder versinkt in die häßlichen, schneidend kreischenden Wogen eines exzentrischen Humors. Der Vorgrund von Hoffmanns Romanen ist gewöhnlich heiter, blühend, oft weichlich rührend, wunderlich geheimnisvolle Wesen tänzeln vorüber, fromme Gestalten schreiten auf und ab, launige Männlein grüßen freundlich und unerwartet, aus all diesem ergötzlichen Treiben grinst hervor eine häßlich verzerrte Altweiberfratze, die mit unheimlicher Heftigkeit ihre allerfatalsten Gesichter

schneidet und verschwindet und wieder freies Spiel läßt den verscheuchten munteren Figürchen, die wieder ihre drolligsten Sprünge machen, aber das in unsere Seele getretene katzenjammerhafte Gefühl nicht fortgaukeln können." Ebenso leugnet Hoffmanns Biograph Ellinger (E. T. A. Hoffmann. Sein Leben und seine Werke. Hamburg und Leipzig 1894) den Einfluß Jean Pauls rundweg und auch Grisebach zieht (in die Einleitung zu seiner Ausgabe*) dieses Verhältnis nicht näher in Betracht. Meine Nachweise sollen zeigen, wo die Wahrheit liegt. Zunächst gilt es, die persönlichen Beziehungen der beiden Dichter möglichst genau darzustellen.

Daß Hoffmann schon als Königsberger Universitätsstudent zu den eifrigsten Verehrern Jean Pauls gehörte, beweisen seine Briefe an Theodor von Hippel**). Er zitiert ihn wenigstens oft und es ist interessant zu beobachten, wie er sich im Jean Paulschen Stile gefällt. So finden wir Stellen wie: „. . . . ich hätte wie Jean Paul mein Herz hervorgenommen und gesagt: ‚prenez!'" (vgl. „Unsichtbare Loge", S. 160) oder: „Noch einmal ergreife ich die Feder, um mit ihr in diesem Extrablatt (ein Jean Paulscher Ausdruck) an Dein Herz zu tippen", oder: „Eben kommt ein höchst sonderbarer Mensch, Associé, Litis-Consorte (nach Jean Paul) eines Hauses . . ." oder: „Ich liebe nicht mehr die Musik — es ist wahr, was Jean Paul sagt, die Musik legt sich um unser Herz wie eine Löwenzunge, welche solange kitzelnd und juckend auf der Haut liegt, bis Blut fließt — so ungefähr lautet die Stelle***). Sie macht mich weich wie ein Kind alle vergessenen Wunden bluten aufs neue". Auch sonst steht der Stil dieser Briefe mit ihren wortreichen sentimentalen Ergüssen, in denen die Freundschaft mit der Sprache der Liebe gefeiert wird, ganz unter dem Einfluß des „Hesperus". Die Verehrung Jean Pauls bezeugen uns auch Hoffmanns Freunde Hitzig und der Bamberger Buchhändler Kunz, dessen unter dem Pseudonym Z. Funk herausgegebenen „Erinnerungen aus meinem Leben in biographischen Denksteinen und andren Mitteilungen"†) wir manchen interessanten Beitrag zur Biographie Hoffmanns und seinem Verhältnis zu Jean Paul verdanken. Kunz gehörte seit dem Sommer 1809 zu den intimen Freunden Jean Pauls, der ihn wiederholt in Bamberg besuchte.

*) Leipzig (Hesse) 1900; nach dieser Ausgabe wird Hoffmann auch im folgenden zitiert, Jean Paul nach der Hempelschen Ausgabe, die, obwohl nunmehr 50 Jahre alt, immer noch durch keine bessere ersetzt ist.

**) Veröffentlicht in Hoffmanns Biographie von seinem Freunde Hitzig, welche Bd. 3—5 der 1839 in 3. Auflage erschienenen Ausgabe von Hoffmanns letzten Erzählungen und seinem Nachlaß füllt.

***) „Hesperus", S. 578 (?).

†) Bd. I. Aus dem Leben zweier Dichter: E. T. A. Hoffmanns und F. G. Wetzels. Leipzig 1836. Bd. III. Jean Paul Friedrich Richter. Schleusingen 1889.

Dahin war im Herbst 1808 als „Theater-Komponist, Dekorateur und Architekt“ auch der durch den Zusammenbruch der preußischen Herrschaft im Osten brotlos gewordene Hoffmann gekommen und hatte bereits durch seine Beiträge für die „Allgemeine Musik-Zeitung“ auch als Schriftsteller Aufmerksamkeit erregt. Als nun Jean Paul im Spätsommer 1810 wieder einmal nach Bamberg kam, um Kunz zu besuchen, benützte dieser die Gelegenheit, um Hoffmann mit dem verehrten Dichter bekannt zu machen. Es ist bekannt, welch ein glänzender Gesellschafter und witziger Plauderer Hoffmann schon damals trotz seiner materiellen Bedrängnis war, und so mochte ihn Kunz wohl in der Erwartung in die Gesellschaft Jean Pauls und des geistreichen Arztes Marcus gebracht haben, daß auch er sein Licht leuchten lassen werde. Indes zog sich damals Hoffmann, der niemanden allzu feierlich nahm und seiner satirischen Laune, obwohl sie ihm schon früher öfters schweren Schaden gebracht hatte, gern rücksichtslos die Zügel schießen ließ, Jean Pauls Mißfallen zu, sodaß dieser dem „kleinen Mephisto“, wie er ihn nannte, an den folgenden Tagen auswich. Jean Paul war nämlich während des Mahles durch ein Billet von der Frau von Kalb erinnert worden, daß er eine ihr und andern seiner Verehrerinnen zugesagte Kahnpartie versäumt habe, und Hoffmann hatte es sich nicht versagen können, die Szene, wie die getäuschten Damen die von dem Diener überbrachte Entschuldigung Jean Pauls aufnehmen, mit satirischem Stifte darzustellen. Ob sich freilich alles so zugetragen hat, wie es Kunz darstellt, muß dahingestellt bleiben.

So schloß Hoffmann auf merkwürdige Art die Bekanntschaft des von ihm so hoch verehrten Dichters. Doch scheint es bald zur Versöhnung gekommen zu sein; denn am 30. März des folgenden Jahres besuchte Hoffmann Jean Paul in Bayreuth. Wir erfahren indes darüber nichts Näheres, als daß er freundlich aufgenommen wurde, zumal da er Jean Pauls Gattin als Tochter eines Kollegen seines Oheims, des Geh. Obertribunalrats Dörffer, bereits von Berlin her kannte. Auf dieses zweimalige Zusammentreffen beschränkt sich der persönliche Verkehr der beiden Dichter.

Als nun Hoffmann 1813 die ersten zwei Bände seiner „Phantasiestücke in Callots Manier“ abgeschlossen hatte, schlug ihm Kunz, der das Buch verlegen sollte, der schnelleren Verbreitung wegen vor Jean Paul um eine Vorrede dazu zu bitten. Hoffmann wollte anfangs nichts davon wissen, sondern meinte, sein Buch werde sich schon selbst vertreten und Eingang zu verschaffen wissen. „Alle Vorreden“, schreibt er am 20. Juli 1813 an Kunz, „sind mir, stehen sie nicht als Prolegomena vor einem wissenschaftlichen Werke, in den Tod zuwider, am mehrsten aber solche, womit bekannte Schriftsteller die

Werke unbekannter wie mit einem Attestate versehen und ausstatten. — Diese Vorreden sind gleichsam Brandbriefe, mit denen in der Hand die jungen Schriftsteller um Beifall betteln. Finden Sie als Verleger, Ihres besseren Nutzens wegen, es aber geraten, meinem Werklein ein solches Attestat vorsetzen zu lassen, so schreiben Sie immerhin an Ihren Freund Jean Paul, vielleicht ist er in der Laune, ein launigtes Vorwort hinzuwerfen, das dann nach meinem Vorwort (ich meine den Callot) vorgesetzt werden könnte". Kunz reiste nun nach Bayreuth, um Jean Paul seine Bitte mündlich vorzutragen. Doch dieser schlug sie rundweg ab, da er sich vorgenommen habe, zu keinem fremden Buche mehr eine Vorrede zu schreiben. Er habe dies zweimal getan, indem er so Dobennecks Schrift „Des deutschen Mittelalters Volksglaube und Heroensagen" und Kannes „Urkunden der Geschichte" empfahl, doch habe er von Kanne schlechten Lohn geerntet. Auch könne er die dabei notwendige Liebe zu dem Verfasser nicht aufbringen, da ihm seine Frau von Hoffmann Dinge erzählt habe, die ihn in keinem vorteilhaften Lichte darstellten. Jean Paul deutete an, Hoffmann habe in Berlin zu einer Freundin seiner (Jean Pauls) Gattin Beziehungen unterhalten, wobei er die Pflicht der Dankbarkeit verletzt habe. Eine Erzählung, die F. W. Gubitz in seinen „Erlebnissen" (1868, Bd. I, S. 246 ff.) auftischt, könnte man damit in Verbindung bringen. Vielleicht war es dieser Klatsch (vgl. Ellinger, S. 199 ff.), der Jean Paul gegen Hoffmann erbitterte. Indes erbat er sich das Manuskript auf drei Stunden, um es durchzublättern. Um 1 Uhr nun suchte er Kunz im Gasthofe auf und erklärte: „Das Manuskript bringe ich nicht mit, das bleibt bei mir; denn ich schreibe die Vorrede und hoffentlich eine recht gute und wahre! Wie konnte ich mir einbilden, daß das Buch ein so überaus vortreffliches wäre! Ich gratuliere Ihnen zu dem gefundenen Schatze!" Bei Tisch ergoß sich Jean Paul in Lobeserhebungen über Hoffmanns Geist und prophezeite ihm einen bedeutenden Namen als Schriftsteller. Doch erst im November fand er Zeit zu der Vorrede, die später durch den nachgeschickten „Magnetiseur" noch einen Zusatz erhielt, und erst am 13. Februar 1814 sandte er sie an Kunz mit dem Bemerken, er habe vielleicht, um die Unparteilichkeit eines Vorredners wenigstens nach einer Seite zu behaupten, eher zu wenig als zu viel gelobt. Er freue sich sehr auf die Callotsche Nachkommenschaft. Hoffmann selbst sah die Vorrede nicht eher, als bis sie ihm, mit dem Buche selbst gedruckt, nachgesendet wurde, da er, als sie im Manuskript einlief, Bamberg bereits verlassen hatte.

Jean Paul hatte der Vorrede die Form einer Rezension in der „Jenaischen Allgemeinen Literaturzeitung" vom Dezember 1823 (!) gegeben, eine Einkleidung, die er auch sonst liebt (vgl. „Leben

Fibels", S. 125 ff.). Die seltsame Behauptung des Verlegers Kunz, daß sie zwar in seinem Geiste, aber nicht von ihm selbst, sondern von seinem Freunde Otto niedergeschrieben sei, geht wohl, wie Nerrlich („Jean Paul und seine Zeitgenossen" [Berlin 1876], S. 255), mit Recht vermutet, auf ein Mißverständnis zurück. Jean Paul will die Fiktion, daß es sich um den Abdruck einer Rezension handle, konsequent durchführen und schließt mit den Worten: „Weiter hinzuzutun haben wir schließlich nichts, als daß die Vorrede zum Buche von fremder, indes bekannter Hand gefertiget worden; doch wollen wir über sie aus Rücksichten, welche jeder Zarte von selber errät, nichts sagen als nur dies: Die Manier ihres Verfasser ist bekannt genug." Das heißt doch wohl nichts anders als: wir wollen uns nicht selbst loben. An diese fingierte Rezension, die mit „Frip" (Friedrich Richter Jean Paul) gezeichnet ist, der Chiffre des Dichters in den „Heidelberger Jahrbüchern", schließt der Vorredner den Wunsch, er möge eine solche Vorrede geliefert haben wie Frips Rezension. Ihr und sich wünsche er noch die versprochene baldige Fortsetzung in Callots kühnster Manier. Nun erst folgt der volle Name des Dichters. Da die Vorrede zum 2. Bändchen des „Siebenkäs" ganz dieselbe Einkleidung hat und Jean Paul die Vorrede zu den „Phantasiestücken" später in das Verzeichnis seiner Schriften aufnahm, scheint es mir unzweifelhaft, daß die ganze Vorrede wörtlich von Jean Paul ist.

Statt des Titels „in Calotts Manier" hatte Jean Paul „Kunstnovellen" gewünscht; denn die Maler- oder vielmehr Dichtermanier Callots, des „poetischen Zerrbildners und romantischen Anagrammatikers der Natur", herrsche weder mit ihren Fehlern, noch, einige Stellen ausgenommen, mit ihren Größen in dem Buche. Doch Hoffmann hielt an dem alten Titel fest. Er schreibt darüber an Kunz von Dresden, wohin er als Theaterkapellmeister übersiedelt war, am 8. September 1813: „Jean Pauls Weigerung sah ich voraus und es ist mir umso erfreulicher, daß eigentlich mein Genius ihn bestimmt hat, mir mit ein paar Worten vorzutreten und mich zu vertreten beim Lesepublikum. Er mag mich nennen und meiner Musikdirektorschaft erwähnen, wie er will und wie es ihm die Laune und Lust eingibt — es ist ehrenvoll, von ihm zu genannt sein. Den Zusatz ‚in Callots Manier' habe ich reiflich erwogen und mir dadurch Spielraum zu manchem gegeben. Denken Sie doch nur an den Berganza, ans Märchen u. s. w. Sind denn nicht die Hexenszenen sowie der Ritt im Hausplatze wahre Callotiana? Lassen Sie es bei dem nun einmal bestimmten Titel . . ."

Jean Paul sprach sich übrigens in der Vorrede, die sich nur auf die schwächeren ersten zwei Bände bezieht, ziemlich ermunternd über Hoffmann aus, wenn uns auch ein gewisser überlegener und

bevormundender Ton auffällt. Er lobt seinen Humor, der sich in den von Swift und Sterne gewiesenen Bahnen wohltuend bewegt und zum Vorteil von dem schalen Witz anderer Autoren unterscheidet. „In seiner dunklen Kammer bewegen sich an den Wänden heftig und farbenecht die koketten Kleister- und Essigaale der Kunst gegeneinander und beschreiben schnalzend ihre Kreise . . . der Umriß ist scharf, die Farben sind warm und das Ganze voll Seele und Freiheit.“ Doch wirft er dem Verfasser vor, daß er mit seinen scharfen Satiren aus Kunstliebe in Menschenhaß zu geraten drohe. Im ganzen können wir es begreiflich finden, daß Hoffmann mit der Vorrede nicht zufrieden war, und wenn sie Kunz „aus der Seele geschrieben“ war, sodaß er sie für ein Meisterstück des Verfassers hielt, verrät er ein kaum bedeutenderes Verständnis Hoffmanns als Jean Paul selbst; denn daß aus den „Phantasiestücken“ ein ganz anderer Geist weht als aus den ungenießbaren Satiren Jean Pauls, das mochte dieser vielleicht dunkel fühlen, gerecht wurde er ihm ebenso wenig wie der Romantik überhaupt. „Jean Pauls Kleister- und Essigaale“, schreibt Hoffmann am 24. März 1814 an Kunz, auf die oben zitierte Stelle anspielend, „haben mir tüchtig vorgeschnalzt — ich habe mir die Vorrede weniger von meiner Wenigkeit handelnd — kürzer — genialer gedacht; da aber der eigentliche Zweck, nämlich die Worte auf dem Titelblatte ‚Mit einer Vorrede von Jean Paul‘ erreicht ist und er selbst in der Vorrede von seiner Manier (nicht Stil) spricht, so mag ich nichts mehr darüber sagen. Was aber seine Ermahnung zur Menschenliebe betrifft, so habe ich ja dieser Liebe beinahe zu viel getan, indem mir oft vor lauter Liebe ganz schwächlich und miserabel zumute war, daß ich Wein und Arrak nachtrinken müssen.“ Er wollte auch bei einer Neuauflage die Vorrede weglassen, wovon er freilich Abstand nahm, angeblich deshalb, weil die meisten Rezensionen Jean Paul beistimmten. Interessant ist, was Hoffmann von Jean Pauls Lobe in der Vorrede aufgegriffen hat. „Es spricht mich an“, heißt es weiter in diesem Briefe, „daß Callots in kühnster Manier folgen sollen, wovon, wie ich denke, das gesendete Märchen (es ist vom „Goldenen Topf“ die Rede) guten Anfang macht, da es wirklich, wie sie mir beipflichten werden, in kühnster Manier geraten . . . . ich muß auf Neues denken, und zwar in kühnster — originellster Manier, damit der Klimax fortsteige . . .“ Er wollte auch in der Tat die Erzählungen, die er später als den 3. und 4. Band der „Phantasiestücke“ herausgab, mit dem Zusatz „in Callots kühnster Manier“ erscheinen lassen.

Das war nun freilich nicht Jean Pauls Wunsch, daß er noch phantastischer und grotesker werde. So werden auch Jean Pauls Urteile über Hoffmann immer abfälliger. Zwar berichtet Hitzig, er habe ihn auch später nicht aus den Augen verloren und sich

gegen ihn im Herbst 1822 sowie nach der Zusendung seiner Biographie des Verstorbenen anerkennend über Hoffmann geäußert. Namentlich habe er bewundern müssen, mit welchem Scharfblick sich Jean Paul aus den Schriften Hoffmanns ein richtiges Bild seines ihm persönlich nur flüchtig bekannten Schützlings gemacht habe. Verläßlicher sind indes die folgenden Stellen aus Jean Pauls Briefen an Heinrich Voß (den Sohn des Homer-Übersetzers*): Bayreuth, 17. März 1820 (S. 104): „Ich bitte Dich, lade doch nicht Leute wie Fouqué und Hoffmann zum Rezensieren ein. Sind denn bloße Dichter, zumal so einseitige und nachahmende, eben darum auch Kunstrichter? Fouqué und Hoffmann saugen jetzo sosehr an ihren Schreibtatzen, anstatt mit diesen Honig und andere Fettbeute zu holen. Byron ist ein größerer Dichter als beide, und hätte er nur den ‚Mazeppa' geschrieben." Bayreuth, 4. Mai 1820: „Hoffmann, obwohl der Nachahmer meines Komischen, ist kein Freund meines Ernstes und vielleicht keiner von mir, weil ich ihn in der Vorrede nicht genug gelobt. Du bist nicht imstande, den jetzigen Jünglingen eine Schmeichelei zu sagen, sie halten sie für mageres Lob". Bayreuth, 2. August 1822: „Hoffmann hatte sich zuletzt aus dem poetischen Wahnsinn in einen wirklichen hineingeschrieben. Sein ‚Floh' ist nicht wie der physische ein Miniaturelephant, sondern ein Insekt, das gutes Blut saugt". Auch Rellstab**) gegenüber äußerte sich Jean Paul über Hoffmann. Er sei der Meinung gewesen, Hoffmanns erstes Werk werde nicht die Spitze seines Geistes sein, sondern er werde höher steigen. Er finde aber in ihm wie in den meisten neueren Berühmtheiten eine abwärts sinkende Sonne, die bei ihrem Aufgang kulminiert habe. Als das Werk eines jungen Autors seien die „Phantasiestücke" lobenswert und den Ansichten über Musik fehle es auch nicht an selbständigem Gehalt, weil er diese Kunst gründlich studiert habe. Sonst aber erscheine ihm in dem ersten wie in den folgenden Werken das Beste Nachahmung und Plünderung anderer Autoren, besonders Tiecks und seiner selbst. Er wiederhole sich auch selbst und steigere seine Ausartung, sodaß er jetzt einen ordentlichen Widerwillen gegen seine Bücher habe. Auch in dem Briefe, den Jean Paul an Hitzig schrieb, als er dessen Biographie Zach. Werners gelesen hatte (1823), findet sich eine ähnliche Stelle: „Der gute Werner fiel, wie der noch kräftigere Hoffmann, in den poetischen Gährbottich unsrer Zeit, wo alle Literaturen, Freiheiten, Geschmäcke und Ungeschmäcke durcheinander brausen und wo man alles findet, ausgenommen Wahrheit und den Glanz der Feile". Beides habe sich zu Lessings Zeiten am Studium reiner entwickelt.

*) hrg. von Abraham Voß. Heidelberg 1833.

**) Aus meinem Leben. Bd. II. Berlin 1861.

Am ausführlichsten spricht sich Jean Paul über Hoffmann und seine romantischen Genossen aus in der vom 21. Juni 1821 datierten Vorrede zur zweiten Auflage der „Unsichtbaren Loge“, die er nun „Mumien“ nennt. Er entschuldigt sein unreifes Jugendwerk damit, daß ihm damals, als er es schrieb, noch die nötige Menschenkenntnis und wissenschaftliche Bildung gemangelt habe. Durch die Romantik hätten sich freilich die Ansichten über Dichtung geändert. Menschenstudien erlasse man dem Dichter willig, weil man von ihm dafür desto mehr im Romantischen erwarte. Eine lebenswahre Charakteristik sei den jungen Dichtern ganz abhanden gekommen und man ziehe es vor, durch sonderbare Geschichten und wahnwitzige Phantasterieen Aufsehen zu erregen und auf die Nerven zu wirken. „Dieser romantische Kunstwahnwitz schränkt sich glücklicherweise nicht auf das Weinen ein, sondern erstreckt sich auch auf das Lachen, was man Humor oder auch Laune nennt. Ich will hier der Vorreden - Kürze wegen mich bloß auf den kraftvollen Friedrich (sic!) Hoffmann berufen, dessen Callotische Phantasien ich früher in einer besonderen Vorrede schon empfohlen und gepriesen, als er bei weitem weniger hoch und mir viel näher stand. Neuerer Zeit nun weiß er allerdings die humoristischen Charaktere — zumal in der zerrüttenden Nachbarschaft seiner Morgen-, Mittag-, Abend- und Nachtgespenster, welche kein reines Tageslicht und keinen festen Erdboden mehr gestatten — zu einer romantischen Höhe hinaufzutreiben, daß der Humor wirklich den echten Wahnwitz erreicht, was einem Aristophanes und Rabelais und Shakespeare nie gelingen wollen. Auch der heitere Tieck tat in früheren Werken nach diesen humoristischen Tollbeeren einige glückliche Sprünge, ließ aber als Fuchs sie später hängen und hielt sich an die Weinlese der Bacchusbeeren der Luft. — Dieses wenige reiche hin, um zu zeigen, wie willig und freudig der Verfasser den hohen Stand- und Schwebepunkt der jetzigen Literatur anerkenne. Unstreitig ist jetzo die Belladonna (wie man die Tollkirsche nennt) unsere Muse, Primadonna und Madonna und wir leben im poetischen Tollkirschenfest. Desto erfreulicher ist es, daß auch die Lesewelt diese poetische Hinaufstimmung auf eine freundliche Weise begünstigt durch ihre Teilnahme, und daß sie, wie das Morgenland, Verrückte als Heilige ehrt und, was sie sagen, für eingegeben hält. Überhaupt eine schöne Lorbeer- und Kirschlorbeerzeit!“ — Ich habe die Stelle so ausführlich hergesetzt, weil sie offenbar neben andern abfälligen Äußerungen Jean Pauls dazu beigetragen hat, sein Verhältnis zur Romantik zu verdunkeln. Wer das Grauenvolle und Wahnwitzige für das Hauptmerkmal der romantischen Dichtung im allgemeinen und der Hoffmannschen im besondern hält, der wird freilich Jean Paul für

einen Antipoden der ganzen Richtung halten müssen und seine späteren Produkte haben mit ihr auch in der Tat wenig gemein. Aber weder Hoffmann noch ein andrer von den Romantikern hat sich auf bloße Spukgeschichten beschränkt und ihn immer wieder nur von diesem Gesichtswinkel zu betrachten, wie es z. B. Scherer tut, verrät nur mangelhafte Kenntnis seiner Werke. Sieht man nun von dem Grell-Phantastischen ab, das auch nur die Steigerung und Übertreibung einer ursprünglich sehr fruchtbaren und belebenden Kunstansicht ist, dann findet man viel leichter die Fäden, die von der Romantik zu Jean Paul zurückführen. Man darf auch nicht übersehen, daß Jean Paul in seiner Theorie häufig aus der Notwendigkeit eine Tugend macht und das, was ihm selbst abgeht, als wertlos oder gefährlich hinstellt. Er, der erstaunlich viel Geist und entsetzlich viel Wissen neben einem überschwenglichen Gemüt hat, verschmäht die romantische Phantasie, je mehr ihm seine eigene versiegt (davon ist z. B. der „Komet" ein erschreckendes Beispiel), und weil ihm die eigentliche Erzählung immer sauer fällt und oft nur den Faden zur Verbindung von sentimentalen Ergüssen abgibt, tadelt er die, welche bloß erzählen können. Wenn auch für den Roman die Parole gilt: „Bilde Künstler, rede nicht!" so ist Jean Paul in diesem Sinne nie Künster gewesen, da er, wenigstens in seiner Praxis, von der künstlerischen Form keine Ahnung hatte, sondern meist nur all seinen Geist und Witz anbringen wollte, ging darüber auch die Gesamtwirkung in Stücke, und nur auf dem Höhepunkte seines Schaffens vermochte er sich selbst Werke wie den „Titan" und die „Flegeljahre" abzuringen, nicht ohne Klagen darüber, daß das Publikum und die von ihm viel geschmähten Kritiker „den bunten losen Staub am poetischen Schmetterlingsflügel durchaus nicht für wahres Gefieder nehmen" wollten (Vorrede zum 4. Bd. des „Titan"). Eine einfache Geschichte schlicht und objektiv zu erzählen, wie es Hoffmann tut, war ihm ganz unmöglich, auch in den „Flegeljahren" verdirbt er sich selbst eigensinnig die Wirkung durch die echt Jean Paulschen, ganz unmöglichen Reden, die er seinen Vult halten und schreiben läßt, und die Art, wie er die beiden Brüder gemeinsam an dem Roman „Hoppelpoppel oder das Herz" (!) schreiben läßt, ist nur eine unfreiwillige Selbstverhöhnung. Es ist auch charakteristisch, daß dieses Werk, in dem sich Jean Paul endlich, soweit es ihm möglich war, eine gewisse Objektivität des Stils erobert hatte, unvollendet blieb. Wir wollen also seine abfälligen Urteile über Hoffmann ruhig zu den übrigen stellen, welche die gerechte Würdigung Hoffmanns bis auf unsre Zeit verhindert haben. Jean Paul befindet sich dabei in guter Gesellschaft; denn bekannt-

lich hat sich selbst Goethe an Hoffmann in begreiflicher, aber doch nicht ganz verzeihlicher Weise vergriffen.

Heute zweifelt man nicht daran, daß er unter den Romantikern der genialste Erzähler ist. Weder der in hohem Grade poetische, aber gänzlich unplastische Novalis noch der zierliche und phantasievolle, aber wenig tiefe und in seinen Leistungen sehr ungleichmäßige Tieck kann sich mit ihm messen; Brentano, Arnim, Eichendorff kommen neben ihm trotz ihres Talents gar nicht in Betracht und Fouqué, der mit ihm zu seiner Zeit in der Gunst des Publikums wetteiferte, verhält sich zu ihm wie Limonade zum Wein. Was Hoffmann vor allen diesen Nebenbuhlern auszeichnet, ist die dämonische Gewalt und kühne Realistik, mit der seine bessern Werke hingeworfen sind. Das ist durchaus sein Eigentum, damit übt er eine suggestive Wirkung und so erscheinen uns bei ihm die haarsträubendsten Vorfälle und unglaublichsten Situationen fast natürlich, während sie uns bei andern nur abgeschmackt und albern vorkommen würden. Doch das ist, wie immer wieder hervorgehoben werden muß, nicht der ganze Hoffmann. Man darf nicht vergessen, daß derselbe Mann Märchen von bestrickendem Zauber, Künstlernovellen und schlichte Erzählungen von entzückender Naivetät und ohne jede spukhafte Beimischung geschrieben hat, und wer für den Humor, der den „Klein Zaches“ oder den „Kater Murr“ durchweht, nicht zu haben ist, dem wird freilich nicht zu helfen sein. Auch dieser Humor ist seine natürliche Gabe, ein köstliches Geschenk, das ihm, der vom Sturme des Lebens viel umhergeworfen und gerüttelt werden sollte, gütige Feen als Angebinde in die Wiege gelegt haben; er läßt damit nicht nur den schwerfälligen und jeden Einfall auf die Spitze treibenden Jean Paul, sondern auch alle die beziehungsreichen, gekünstelten und schmerzhaften Witze eines Tieck oder Brentano weit hinter sich. Aber freilich, vom Himmel fällt kein Dichter und so hat auch dieser eigenwillige, starke Geist viel von seinen Vorgängern gelernt, aus den Anregungen geschöpft, die er in früher Jugend von Jean Paul erhalten, die dichterischen Ideale angenommen, die man zu der Zeit, als er zum Schriftsteller heranwuchs, bereits allgemein als die romantischen Tendenzen bezeichnete, hat sich namentlich von Novalis, Wackenroder, Tieck und Chamisso beeinflussen lassen, Shakespeare und Gozzi gehuldigt und in späteren Jahren, als er manchmal etwas eilfertig schrieb, um die Mode, in die er gekommen war, auszunützen, auch wohl zuweilen bewußt fremde Motive benützt.

Die abfälligen Urteile Jean Pauls scheinen nicht zu Hoffmanns Kenntnis gelangt zu sein; denn er blieb, so wenig es seine Gewohnheit war, seine literarischen Gegner zu schonen, seiner Verehrung für den Bayreuther Dichter treu. Das sehen wir schon aus den

häufigen Zitaten, in denen er namentlich Jean Pauls Geistreichtum hervorhebt, so I., 147 (vgl. „Jean Pauls Briefe und bevorstehender Lebenslauf", S. 54), IV., 62 („Hesperus"), VI., 102, VII., 65 (Der Wunderglaube wohne in jedem wahrhaft poetischen Gemüt und eben deshalb habe auch Jean Paul über den Magnetismus solche hochherrliche Worte gesprochen*), daß eine ganze Welt voll hämischer Zweifel nicht dagegen aufkomme), VIII., 44 (neben Goethe genannt), IX., 14 (Anspielung auf das „herrliche" Mahl in „Katzenbergers Badereise", S. 174 ff., bei dem Katzenberger dem armen Gevatter Mehlhorn durch seine medizinischen Gespräche den Appetit vertreibt. Hoffmann erklärt, er habe das Urbild des Katzenberger, der ein Intimus seines alten Onkels gewesen, persönlich gekannt und könne künftig manches Ergötzliche von ihm beibringen), 172**), 223 (neben Shakespeare, Goethe und Tieck), XI., 105, XIII., 9 („Erlabe Dich an diesem schönen Bilde!" [von Jean Paul]) und 80, wo die in Friedrich Richters Werken wohlbelesene Amalia einen Jean Paulschen Traum improvisiert. Kunz berichtet uns auch, daß es Hoffmann großes Vergnügen machte, Jean Pauls Verehrer, welche die Mode der Jean Paul-Begeisterung mitmachten, ohne den Dichter gelesen zu haben, aufs Eis zu führen und zu blamieren. Ferner schickte Hoffmann 1822 den soeben vollendeten 2. Teil des „Kater Murr" an Jean Paul, um ihn zu einer Art Teilnahme zu bewegen. Noch auf dem Totenbette beschäftigte er sich mit Jean Pauls neuen Werken; wenigstens findet sich in dem „Notatenbuch" für das letzte Jahr seines Lebens die Notiz: „Jean Pauls Komet. Magnetisch heilende Kraft des Körpers?" und daneben die für Hoffmann charakteristische Bemerkung: „Gegenstück. Der Arzt reitet durch die Straße und von beiden Seiten strecken aus dem oberen Stock der Häuser die Patienten die Zungen heraus."

Jean Pauls Dichtergestalt steht wie ein Januskopf an der Grenze zweier literarischer Epochen. Seiner ganzen Geistesrichtung nach gehört er dem 18. Jhd. an, er ist ein Nachzügler des Sturms und Drangs und bezeichnet in gewisser Hinsicht den Höhepunkt dieser Strömung. Der Zwiespalt zwischen Vernunft und Gefühl, den die Aufklärung durch einseitige Verstandeskultur überwunden zu haben glaubte und der die tiefere Grundlage der sentimentalen Richtung in der Literatur des 18. Jahrhunderts ist, kommt bei ihm zum

*) Gemeint ist wohl die Abhandlung im „Museum", S. 13 ff.

**) „Möchte man", sprach Theodor, „nicht dagegen den Weibern eines unserer geistreichsten Dichter, vorzüglich wie sie in ältern Werken vorkommen, etwas mehr Körper wünschen, da sie oft im Anschauen zerfließen zu Nebelgebilden? — Nun wir wollen dennoch beide, diesen heimischen Dichter sowie jenen fremden [Walter Scott], deshalb recht hoch ehren und lieben, weil sie Wahres und Herrliches schaffen."

schärfsten Ausdruck: Rousseau, Hamann, Herder und F. H. Jacobi sind seine Lieblingsphilosophen, mit ihnen verficht er die Ideale der Unsterblichkeit der Seele, der Freiheit, der Humanität und des Kosmopolitismus. Wenn aber Goethe und Schiller die verlorene Harmonie im Menschen in der Poesie durch engen Anschluss an die griechische Dichtung wiederherzustellen suchten, blieb Jean Paul zeitlebens auf dem Standpunkt Herders stehen und machte Front gegen die klassische Richtung, die uns unsrem eigenen Volke entfremde. Er bleibt seiner Zeit und seinem Volke treu und, aus eigenen Erlebnissen schöpfend, zeichnet er die Verhältnisse Deutschlands um die Wende der Jahrhunderte und schildert das deutsche Leben von den kleinen Höfen herab bis zu den Freuden und Leiden der Armen. Aus den Dissonanzen dieses Lebens ergibt sich bei ihm das, was er Humor nennt, die gemütvolle Versenkung auch in das beschränkteste Kleinleben, die Durchdringung aller Lebensverhältnisse mit dem tiefsten Gefühl, das uns überall in dem Endlichen das Unendliche ahnen läßt. Dieser Humor waltet in Jean Pauls Idyllen wie dem „Wuz", dem „Quintus Fixlein" und dem „Jubelsenior"; da sucht er zu zeigen, wie sich der gemütstiefe Mensch über alle Drangsale des Lebens erhebt, wie er sich in seinem Innern eine eigene ihn beglückende Welt aufbaut. Freilich geht dies nicht ohne eine uns bereits unverständliche Sentimentalität ab, gegen die Goethes „Werther" ein klassisches Werk zu nennen ist.

Doch in den meisten andern Werken, namentlich den großen biographischen Romanen, gelingt ihm diese Verschmelzung der widerstrebenden Elemente, da er das Gebiet des beschränkten Kleinlebens verläßt, keineswegs, sondern eine bodenlose Empfindsamkeit und überschwengliche Gefühlsschwelgerei geht da neben der schärfsten und kältesten Satire einher, brutal stoßen Ideal und Wirklichkeit aneinander, und wenn uns der Dichter aufs höchste gerührt hat, bedenkt er uns mit einem kalten Sturzbad, das uns schleunigst wieder auf den realen Boden versetzen soll. So sind diese Romane ein höchst buntscheckiges Gemisch, reich an schönen, ja ergreifenden Stellen, aber auch ganz durchsetzt mit barockem, schwerfälligen Witz und nüchterner, ungenießbarer Satire. Jean Paul ist nämlich nicht nur ein tiefempfindender Dichter, sondern auch Schöngeist und Polyhistor, und so opfert er häufig den schönsten Effekt einem Witz auf. Geistreich um jeden Preis, scheint sein Grundsatz zu sein, keiner seiner Einfälle darf verloren gehen, all sein Wissen muß er anbringen, mag dies nun die künstlerische Form vertragen oder nicht. Diese existiert nämlich für ihn kaum, seine Romane sind nur ungeheuere Reservoire, in denen es alle Gefühle, Einfälle und Gedanken aufspeichert.

So wird auch die eigentliche Handlung ganz Nebensache, ja es macht zuweilen den Eindruck, als ob sich der Dichter darin selbst nicht zurechtfände; sie ist ihm nur ein Gerüst, das den bunten Zierat von Gefühlsergüssen und witzigen Auslassungen zusammenhält. Ja der Dichter treibt meist selbst mit seiner Erzählung Scherz, indem er uns mehr von sich selbst als von seinen Personen erzählt. Immer wieder versetzt er uns an seinen Schreibtisch und zeigt uns, wie seine Werke entstehen, pflegt beständig eine gemütliche Zwiesprache mit dem Leser, ja in vielen seiner Erzählungen tritt er selbst als handelnde Person auf. Diese subjektive Manier, alle Verhältnisse des Autors gleichsam als bekannt vorauszusetzen und dem Leser seine eigenen Meinungen und Gefühle in direkter Form vorzutragen, diese Zudringlichkeit des Verfassers, wie man es wohl nennen kann, hat Jean Paul nebst manchem andern*) dem Engländer Sterne abgelernt und sich damit an Stoffen vergriffen, wo sie gar nicht paßt. Sein verschnörkelter, langatmiger und an kühnen und weit hergeholten Bildern überreicher Stil mit seinen endlosen Stopfperioden, in denen soviel Geist zusammengepreßt ist, daß er an seiner Fülle erstickt, tat das übrige, um seine Werke einer Vergessenheit anheimfallen zu lassen, der sie wohl schwerlich jemals entrissen werden dürften, wir müßten denn zu den ästhetischen Begriffen des „Jungen Deutschland“ zurückkehren. So wirkt er auch da am reinsten, wo er sich von diesen Ausschreitungen am meisten freihält, im „Titan“ und den „Flegeljahren“, während seine frühern Romane, auch der vielgerühmte „Siebenkäs“, für die meisten heutigen Leser ein unfehlbares Schlafmittel bedeuten werden — ein Musterbeispiel dafür, wie selbst der reichste, originellste Dichtergeist, als den man Jean Paul trotz alldem erklären muß, durch falsche Kunstansichten und Mangel an Selbstzucht seine Wirkung selbst vernichten kann.

Ein etwas verändertes Bild bietet der spätere Jean Paul, der Dichter von „Katzenbergers Bad-Reise“, „Leben Fibels“ und „Komet“. Da schildert er ein nur vermeintliches Glück, indem er zu seinen Helden närrische Käuze macht, die, von einer fixen Jdee befallen, ganz in ihrem Wahne leben. Auch hier macht sich natürlich wieder Jean Pauls Maßlosigkeit geltend, doch hat er in diesen Schriften ein fruchtbares Motiv aufgegriffen; die Lüge des Lebens, das Beglückende des Wahns zu schildern, bezweckt eine ganze Richtung in der modernen Literatur; ich verweise nur auf den Jean Paul so vielfach verwandten Multatuli.

Diese aphoristischen Bemerkungen zielen dahin, die große Verwandtschaft der Jean Paulschen Dichtung mit den Tendenzen der

*) vgl. meine Schrift „Sterne, Hippel und Jean Paul“. Berlin 1904.

Romantik anzudeuten. Gemeinsam ist beiden der Kampf gegen die nüchterne Verstandes- und Nützlichkeitsrichtung der Aufklärung, als deren Hauptvertreter Hermes, Knigge, Nicolai, Kotzebue und Iffland aufs Korn genommen werden. Wie die Romantiker sieht Jean Paul in dem Dichter einen Seher, die Poesie wie die Kunst überhaupt ist ihm („Vorschule der Ästhetik", S. 23 ff.) die Darstellung des Unendlichen im Endlichen, wenn er sich auch nicht dieser Terminologie Schellings bedient. Der Genius des Dichters duldet aber kein Gesetz über sich, er ist sich selbst Gesetzgeber: daher die Abneigung gegen die „Regeln" bei Jean Paul ebenso wie bei den Romantikern, die Betonung der Individualität des Dichters, der „Manier" gegenüber dem klassischen Stil, um mit Schiller zu reden, des Sentimentalischen gegenüber dem Naiven. Auch in Jean Pauls „Vorschule der Ästhetik" laufen die nicht immer klar genug gehaltenen Erörterungen auf die romantische Grundansicht hinaus, daß der Dichter nicht die bloße Wirklichkeit darzustellen hat, sondern mehr seine Individualität, die Wirklichkeit, wie sie ihm erscheint. Das ist der schärfste Gegensatz zu der Objektivität, wie sie Goethe und Schiller erstrebten, das, was man, im Grunde genommen, als die „romantische Ironie" bezeichnet. Wenn Goethe und Schiller bemüht waren, durch die dichterische Formgebung die Kunst von der Wirklichkeit zu trennen, suchen die Romantiker mit Jean Paul das gleiche Ziel durch völlige Formlosigkeit, die der Ausfluß einer schrankenlosen Subjektivität ist, zu erreichen. Die peinliche Sorgfalt, welche sie auf die metrische Form verwendeten, kann nicht über die innere Formlosigkeit ihrer Werke, in denen sich nicht nur verschiedene Dichtungsgattungen, sondern auch verschiedene Stilarten mischen, hinwegtäuschen. Hieher gehört vor allem die Durchsetzung aller Dichtungsgattungen mit subjektiven Elementen: immer hören wir den Dichter selbst, der seine Figuren am Leitseil hat. Bezeichnenderweise wird nun der Roman, da er den subjektiven Ergüssen den größten Spielraum gewährt, die dichterische Hauptgattung. Da überzeugt nun schon ein flüchtiger Blick von dem großen Einfluß Jean Pauls. Wie dessen Romane so sind die der Romantiker Glaubensbekenntnisse, der Dichter legt darin die Summe seiner Lebensweisheit nieder; meist handelt es sich um einen Erziehungsroman, der die Bildung eines idealistisch gesinnten Jünglings zum Leben und zur Kunst darstellen soll. Er kommt meist aus enger Umgebung in die Welt hinaus, tritt im weiteren Verlaufe der Handlung gewöhnlich höheren Gesellschaftskreisen näher und hat im Leben und in der Liebe eine Menge von Versuchungen zu bestehen; dadurch wird er nicht nur zum reifen, lebenssicheren Mann, sondern auch zum Künstler erzogen. Die

Handlung ist meist unwahrscheinlich und baut sich auf verwickelten Voraussetzungen auf, am Schluß stellen sich gewöhnlich verwandtschaftliche Beziehungen unter den handelnden Personen heraus, indem etwa der Held als Fürstensohn oder wenigstens als adeliges Kind erkannt wird. Alle diese Motive nun enthält wohl auch der von den Romantikern aufs höchste bewunderte „Wilhelm Meister", doch dürfen wir nicht übersehen, daß die ersten zwei Romane Jean Pauls dem Goetheschen Werke chronologisch vorangehen und daß sie bei ihrem Erscheinen vom Publikum mit Begeisterung aufgenommen worden sind. Den „Hesperus" mußte gelesen haben, wer auf literarische Bildung Anspruch machte, und es wurde Sitte, im sentimentalen, bilderreichen Stile Jean Pauls zu sprechen, zu „jeanpaulisieren", wie es Hoffmann (III., 271) ausdrückt.

Zum mindesten muß man also Jean Paul neben Goethe zum Vergleiche mit den Romantikern heranziehen. Nicht ohne Grund preist daher Friedrich Schlegel Jean Paul als das Ideal eines romantischen Poeten an; sentimentaler Stoff in phantastischer Form sei ein Kennzeichen der romantischen Poesie. Dazu kommt noch die ganz phantastische, hypersentimentale Behandlung der Liebe bei Jean Paul, die dem Dichter des „Wilhelm Meister" völlig fremd ist; die Liebe ist ein aufs höchste sublimiertes, überschwengliches Gefühl, das sich seiner natürlichen Grundlage nie bewußt wird, die Geliebte ein bloßes Ideal, das im Herzen des begeisterten Jünglings lebt und ihn zur Kunst aneifert. So sind auch die Heldinnen der Romantiker ebenso ätherisch, blaß und unwahrscheinlich geraten wie die Jean Pauls. Doch daneben finden wir schon bei Jean Paul Ansätze der durch die Romantik propagierten Emanzipationstheorie. Seine Linda im „Titan" ist eine Verwandte Lucindes und eine Vorläuferin der vielen anderen emanzipierten Damen der Romantik und des „Jungen Deutschland".

Auch das, was das Grundthema in den meisten romantischen Romanen abgibt, die Durchdringung des Lebens durch die Poesie, findet sich schon bei Jean Paul vorgebildet. Die Helden tragen ihre Ideale in die rauhe Wirklichkeit hinein, sie leben oft nur in ihren Ahnungen und Träumen; daher auch die verschwommenen Umrisse da wie dort. Es ist bekannt, mit welcher Vorliebe Jean Paul seine Personen träumen und die Trauererlebnisse ins reale Leben hineintragen läßt; der Traum erscheint ihnen als ein höheres Dasein, als Offenbarung einer hinter dem realen Schein liegenden Wirklichkeit. Besonders bemerkenswert ist das häufige Hineinspielen der Träume in die Wirklichkeit, indem der Held seine Erlebnisse im Traume antezipiert oder mit Träumen verquickt und dadurch idealisiert — eine bei allen Romantikern beliebte Technik. So sehr Jean Paul in der Theorie bemüht war, die Gefahren des einseitigen Phantasie-

lebens darzustellen, schlägt doch immer wieder seine eigentliche Individualität durch, der eben die phantastische Verklärung der Wirklichkeit gemäß ist; aus dem geplanten „Anti-Titan“ wird der richtige „Titan“ und auch in den „Flegeljahren“ behält der blasse Idealist das Recht und sticht seinen weltklugen Bruder sogar in der Liebe aus. Diese „Flegeljahre“ nun sind für die Blütezeit der Romantik besonders bezeichnend; mehr als anderswo bei Jean Paul finden wir hier die Gegenüberstellung von Ideal und Wirklichkeit, das Hereinspielen des Traums in die reale Welt, den Kampf gegen den kunstfeindlichen Philister, die Verherrlichung des freien Künstlertums, die Poesie des Wanderlebens und andere Tendenzen der Romantik. Wir werden sehen, wie stark dieses Werk gerade auf Hoffmann eingewirkt hat. So kann man sagen, daß schon bei Jean Paul die Richtung beginnt, deren Grundtendenz Richard Wagner, der letzte und größte Romantiker, in die herrlichen Verse gefaßt hat:

> Glaubt mir, des Menschen wahrster Wahn
> wird ihm im Traume aufgetan:
> all' Dichtkunst und Poeterei
> ist nichts als Wahrtraum-Deuterei.

Echte Heimatskünstler sind aber dabei die Romantiker, wenigstens die der älteren Gruppe, ebensowenig wie Jean Paul. Wie dieser schreiben sie eigentlich nur für höher Gebildete, da wie dort wimmelt es von literarischen Anspielungen und Anknüpfungen, die Poesie verherrlicht nicht das Leben, sondern sich selbst und die anderen Künste, es ist gleichsam eine Dichtung zweiter Potenz, eine Dichtung über die Dichtung. Die höchste Wonne erfaßt die Jean Paulschen Helden, wenn sie zur Feder greifen, um entweder zu dichten oder wenigstens Satiren und Rezensionen zu schreiben, und ebenso besingen die Romantiker die Künste im allgemeinen und berühmte Künstler im besonderen.

Wie bei Jean Paul ist bei den Romantikern die Erzählung meist undeutlich, verschwommen, nebensächlich, der Dichter unterbricht sie fortwährend mit allgemeinen Betrachtungen und satirischen Abschweifungen und macht dem Leser seine eigene Person interessant. Namentlich arten die vielen Unterhaltungen und Gespräche in Jean Pauls Werken bei den Romantikern zu endlosen Debatten aus, unter denen der Faden der Erzählung immer wieder verloren geht. Wie Jean Paul lieben die Romantiker scharfe, schneidende Kontraste: Ideal und Wirklichkeit, das phantastische und das realistische Element, Philisterium und verstiegenes Dichtergemüt — alles wird bunt durcheinandergequirlt. An Jean Paul erinnert dann auch die liebevolle Versenkung in das Kleinleben in Wald und Flur, die

beständige Parallelisierung der Naturvorgänge mit der inneren Stimmung der handelnden Personen, die Beseelung der ganzen Natur.

Daß sich diese große innere Verwandtschaft Jean Pauls und der Romantik den Blicken der Forscher so lange entzogen hat, liegt wohl vor allem an der verschiedenen Stoffwahl da und dort. Jean Paul beschränkt sich auf das moderne Leben und lehnt das Mittelalter mit seiner ritterlichen und feudalen Herrlichkeit ebenso ab wie die Antike, in der sich ihm ein uns fremder Geist verkörpert, die Mythologie ebenso wie die Allegorie und die Tendenzen der jüngeren Romantik, die auf die Belebung des Volksliedes, der alten Sagen und Märchen gingen, blieben ihm ebenso fremd wie die romantischen Ausschreitungen nach der Seite des Gespenstischen und Grausenerregenden hin, nach den „Nachtseiten der menschlichen Natur". Auch mit der laxen Moral der Romantik, mit dem genialen Getue mancher ihrer Vertreter konnte sich der alternde Mann nicht mehr befreunden und so machte er später, obwohl selbst ein Vorläufer der Romantik, gegen diese Richtung eine schroffe Opposition.

(Fortsetzung folgt im Programm des nächsten Schuljahres.)



PROGRAMM

DES

K. K.

STAATS-OBER-GYMNASIUMS

IN

MIES,

VERÖFFENTLICHT AM SCHLUSSE DES SCHULJAHRES

1907—1908.



INHALT:

1. Jean Pauls Beziehungen zu E. T. A. Hoffmann. (2. Teil.
   Von Dr. Johann Černy.
2. Schulnachrichten von Direktor Adolf Hausenblas.



MIES * 1908.

SELBSTVERLAG DER ANSTALT.



Jean Pauls Beziehungen zu E. T. A. Hoffmann.

(2. Teil.)

Von Dr. JOHANN ČERNY.





Jean Pauls Beziehungen zu E. T. A. Hoffmann.

(2. Teil.)

Von Dr. Johann Čorny.

Beziehen sich diese Ausführungen auf Jean Pauls Verhältnis zur Romantik im allgemeinen, so kommt speziell bei Hoffmann noch manches andre hinzu. Zunächst ist bei diesem die Wechselbeziehung zwischen Leben und Dichtung fast so eng wie bei Jean Paul, jedenfalls enger als bei jedem andern der Romantiker, und der Reiz seiner Erzählungen beruht zum guten Teil auf diesem Moment. Am meisten interessiert er uns, wo er aus seinem eigenen Leben schöpft und seine eigene Persönlichkeit hervortreten läßt, während uns die Erzählungen, in denen er nur äußeren Anregungen folgt, oft kalt lassen. So ist zum vollen Verständnis seiner Werke ein „biographischer Kommentar" ebenso notwendig wie bei Jean Paul; durch Ellingers und Grisebachs Nachweise haben wir heute eine ziemlich genaue Kenntnis dieses Zusammenhangs.

Ferner hat Hoffmann seinem Vorbilde auch die Kunst der Kleinmalerei abgelernt. Während daher die meisten romantischen Romane in einem phantastischen Nirgendheim spielen, gleichsam jenseits von Ort und Zeit, und auf das „Kostüm" der Zeit, die politischen und kulturellen Verhältnisse, fast keine Rücksicht nehmen, finden wir bei Hoffmann häufig Anknüpfung an ganz bestimmte Orte und Begebenheiten. Für ihn hat die Darstellung des Zuständlichen an sich einen Wert und so läßt er als der realistischeste unter den Romantikern seine Novellen häufig in modernen Städten, wie Dresden, Berlin, Königsberg, Danzig oder Bamberg, spielen und nimmt auf ganz bestimmte Straßen, Häuser und andere ihrer Lokalitäten Bezug. Auch hierin ist ihm, während der ältere Roman ängstlich jede nähere Beziehung meidet, Jean Paul (z. B. mit dem Schluß des „Hesperus", besonders aber mit dem „Siebenkäs") vorangegangen. Auch wenn Hoffmann in vergangene Zeiten greift, läßt er anschauliche Kulturbilder vor unsern Augen aufsteigen; ich erinnere nur an „Meister Martin der Küfner", an „Signor Formica" oder „Doge und Dogaressa." So versenkt er sich, wie Jean Paul, mit Liebe auch in die Ausmalung des Stillebens und mit den Schilderungen, die er in den „Elixiren des

Teufels“ und im „Kater Murr“ von dem klösterlichen Leben entwirft, erreicht diese realistische Kunst ihren Höhepunkt.

Bringen ferner die Romantiker, wie Jean Paul, mit Vorliebe Ideal und Wirklichkeit, jugendliche Schwärmerei und den Druck der realen Verhältnisse in Kontrast miteinander, so kommt auch hierin keiner dem Bayreuther Dichter näher als Hoffmann. Ich habe oben darauf hingewiesen, wie bunt die beiden Elemente oft bei Jean Paul gemischt sind. Bei Hoffmann nun wird die Gegeneinanderbewegung der Phantasiewelt, die er freilich mit grausigen Spukgestalten zu bevölkern liebt, und der trockenen Alltäglichkeit, die bei ihm zur plattesten Philistrosität wird, zum Hauptthema seiner Dichtung. Er stellt die Gespenster, wie er sie in seiner erhitzten Phantasie wirklich vor sich sah, mitten in die Prosa des Lebens hinein und macht selbst das Philiströse zum Gespenstischen. Fallen Jean Pauls Helden so häufig aus ihren idealen Höhen auf die harte Erde herab, so gehen bei Hoffmann erträumte Welt und Wirklichkeit fortwährend in einander über, ohne daß man eine feste Grenze findet. Seine Spukgestalten wandeln am hellichten Tage herum, sie nicken uns, wie Heine sagt, aus jeder chinesischen Teekanne und jeder Berliner Perücke entgegen; Menschen, die ganz gewöhnlichen bürgerlichen Beschäftigungen obliegen, stellen sich plötzlich als Geisterfürsten, Teufel oder Elementargeister heraus und umgekehrt werden Gespenster zu königlich preußischen Beamten. Daraus nun ergibt sich häufig eine ergötzliche humoristische Wirkung, zumal da, wo uns Hoffmann im unklaren läßt, ob der Geisterspuk nicht nur in der Phantasie seiner Personen besteht.

Hoffmanns Humor geht wie der Jean Pauls aus tiefem Gefühl hervor, aus dem Bewußtsein der schmerzlichen Widersprüche der Welt, über die sich der Dichter dadurch erhebt, daß er sie überlegen belächelt. Wie Jean Pauls Humoristen, Leibgeber-Schoppe, Siebenkäs, Vult u. a., Abbilder seines eigenen Wesens sind, so ist auch die Gestalt des von satirischem Humor und schneidender Ironie sprühenden Kapellmeisters Kreisler aus dem Innersten des Dichters erwachsen. Doch auch da walten bedeutsame Unterschiede; Kreisler verhält sich zu den Humoristen Jean Pauls so wie die innerlich zerrissenen und weltschmerzlichen Jünglinge der Romantiker zu den sentimentalen Helden der Sturm- und Drangperiode. Der Lebensnerv der Jean Paulschen Dichtung ist das sittliche Pathos und daher ist seine Weltanschauung durchaus optimistisch, bei Hoffmann lauert, wie schon Heine richtig erkannt hat, hinter dem lustigen Spiel seiner Figuren ein tiefer Pessimismus und an die Stelle des sittlichen Strebens tritt bei seinen Helden ganz in der Art der Romantik die Kunst als die höchste Betätigung der Menschennatur und in ihr gehen sie auf.

Den „hohen Menschen“ bei Jean Paul steht bei Hoffmann der Künstler gegenüber und sein Gegensatz ist der Philister. Der Titanismus, an dem so viele Jean Paulsche Helden scheitern, ist Hoffmann ganz fremd, sein Kreisler ist ein direkter Nachkomme von Wackenroders Musiker Berglinger, ein zarter Nervenmensch, den die Musik im Innersten seiner Seele packt und aufreibt; er geht daran zugrunde, daß er in der Welt keinen Raum für sein hohes künstlerisches Streben findet, da seine Kunst der stumpfen Menge wie den Großen nur als ein Mittel platter Unterhaltung gilt. Die meiste Verwandtschaft zeigt mit ihm Vult in den „Flegeljahren“; doch ist dieser eine wetterfestere, lebensfrohere und wohl auch rohere Natur.

Wir begreifen, was Jean Paul an den „Phantasiestücken“ am meisten ansprechen mußte; auch seine Werke sind ja gespickt mit satirischen Ausfällen gegen den ästhetischen Stumpfsinn des deutschen Publikums, seine Kunstheuchelei und die herrschende Nützlichkeitsrichtung, die in der Kunst nur ein Mittel des soliden Broterwerbs und in dem Künstler ohne bürgerlichen Beruf einen zweifelhaften Menschen sah, der sich nur aus Mangel an ernsterer Auffassung des Lebens dem Vergnügen widme. Ein wahres Feuerwerk beißenden Spottes prasselt in den „Flegeljahren“ nieder, in denen sich manche Partien (z. B. S. 153, besonders aber das Gespräch der beiden Brüder S. 161 ff.) auch gedanklich mit den „Kreisleriana“ Hoffmanns aufs engste berühren. Schon hier finden wir den Spott über die musikalischen Abendgesellschaften, in denen die Musik als ein angenehmes Geräusch gilt, das die Konversation befördert, Pausen im Gespräch angenehm ausfüllt, die Beine in den Takt setzt, den Appetit erhöht und für allerlei andere Dinge den Vorwand abgibt. Ergötzlich wird hier wie in den „Phantasiestücken“ geschildert, wie das Publikum nur an Äußerlichkeiten klebt, wie es in der tiefsten Musik nur den Ausdruck seiner armseligen Gefühlchen hört und so nur dem Geiste gleicht, den es begreift, wie es nur der Mode halber in die Konzerte läuft und sich an aller ernsten Musik vorbeidrückt. Wie gleicht doch diese Philisterwelt, in die Jean Paul seinen Vult hineinstellt, so ganz der Gesellschaft, die Hoffmanns Kapellmeister Kreisler mit Bachschen Fugen in die Flucht schlägt! Und der köstliche Kaufmann Neupeter, der nur Lebenswerte kennt, die sich in Zahlen ausdrücken lassen, und mit Verachtung auf den „powern Wicht“ von Musiker herabsieht — hat er nicht in einem großen Teil der Hoffmannschen Erzählungen seine Nachkommen und Gesinnungsverwandten? Der in den „Flegeljahren“ vorgezeichnete Gegensatz des poetischen Träumers und des echten Künstlers zur armseligen Philisterwelt ist ja auch das Hauptthema der Dichtung Hoffmanns.

Aber auch positiv, in der Schilderung des wahren Wesens der Musik und ihrer Wirkungen, ist Jean Paul vorangegangen. Lesen wir die zahlreichen in seinen Werken eingestreuten Bemerkungen darüber, ist es uns, als hätte er, später in der Hegelschen Hochflut einer der wenigen Kenner Schopenhauers, die tiefsinnige Musik-Philosophie dieses großen Denkers vorausgeahnt. Die Wirkung, die die Musik auf ihn übt, schildert er ganz so wie Hoffmann und später R. Wagner. Die Töne der Musik sind ihm der stärkste und schwächendste Rausch, der ihm ans Leben greife, obwohl er ihnen keinen bestimmten Empfindungsinhalt unterlegen könne. So dient ihm die Musik zum Ausdruck der stärksten Gefühle. Wenn das Herz voll ist und der Mensch vergebens nach Worten ringt, hört man Flötentöne und diese „lösen die drückende Träne von der vollen Seele los.“ Immer wieder wird, wie bei Schopenhauer, der unbestimmte Charakter der Musik betont. Wenn Schopenhauer sagt, die andern Künste redeten von Schatten, der Erscheinungswelt, die Musik aber vom Wesen, dem Ding an sich, und sie drücke daher nicht das oder jenes bestimmte Gefühl aus, sondern die Freude, die Betrübnis, den Schmerz, das Entsetzen gewissermaßen in abstracto, ohne die Motive dazu, weshalb sie eben die verständlichste und populärste aller Künste sei, so heißt es schon bei Jean Paul: „O ihr unbefleckten Töne, wie so heilig ist euere Freude und euer Schmerz! Denn ihr frohlockt und wehklagt nicht über irgend eine Begebenheit, sondern über das Leben und Sein und euerer Tränen ist nur die Ewigkeit würdig, deren Tantalus der Mensch ist“ u. s. w. („Flegeljahre,“ S. 151; vgl. auch „Quintus Fixlein“, S. 177). So erklärt sich bei Jean Paul das Schwelgen in Tönen, wo sie an die Stelle des ohnmächtigen Wortes treten oder unbestimmte, gleichsam unpersönliche Gefühle ausdrücken sollen. An zahlreichen Beispielen ließe sich zeigen, wie die wichtigsten Ereignisse in seinen Werken, besonders Liebeserklärungen und Sterbeszenen, unter Musik-, namentlich Flötenbegleitung vor sich gehen, gleichsam als höchster Ausdruck des Gefühls; namentlich im „Hesperus“ und im „Titan“ findet sich diese Eigentümlichkeit. Sind wir da nicht auf dem besten Wege zu Wagners Theorie des Musikdramas? Umgekehrt bemüht sich der Dichter, den Gefühlsinhalt der Musik, so unbestimmt er auch ist, im Worte zu fassen, zu artikulieren, was die Musik in unartikulierten Tönen verkündigt; man vgl. z. B. die musikalischen Phantasien in „Titan“ (S. 136, 500) und in den „Flegeljahren“ (S. 150 ff.)*) Auf den ersten Blick fällt uns ferner an Jean Pauls Stil der ungeheuere Reichtum an Bildern auf, die dem Gebiete der Musik entlehnt sind: Im Gespräche mit der Geliebten glitscht

*) Wäre wohl die herrliche Klavierphantasie in Thomas Manns „Buddenbrooks“ (gegen Schluß) ohne den Vorgang Jean Pauls und Hoffmanns möglich gewesen?

Gustav neben der rechten Taste hinaus und greift Konsonanz, wo Dissonanz in der Partitur steht, und umgekehrt, ein andermal beziffert er verständig seinen Generalbaß (d. h. er nimmt sich zusammen), den Hofleuten reißt das Furioso der Lustbarkeitskonzerte immer in den Ohren, das Leben der Freunde Viktor und Flamin ist ein vierhändiges Tonstück, der Held des „Titan" macht aus seinem innern Chirivari einen Klavierauszug, mit einem Donnerschlage fällt er in den Majore-Ton seiner Geliebten, Froulays Rede ist ein dissonierender Septim-Akkord, die Frau einer Ehe-Sonatine der linken Hand, Walts Gaul geht Allegro ma non troppo u. s. w, u. s. w. In allen diesen Punkten ist Hoffmann ein Nachfolger Jean Pauls. Auch ihm ist die Musik die Sprache des Unaussprechlichen, um mit Schopenhauer zu reden, der tönende Wille, Offenbarung einer höheren, hinter den bloßen Erscheinungen liegenden Welt und noch näher als Jean Paul kommt Hoffmann (z. B. in „Johannes Kreislers Lehrbrief," I., 316 ff.) der Auffassung Schopenhauers vom Wesen der Musik. Es wäre ein Thema für sich, wollte ich im einzelnen nachweisen, wie sich Hoffmanns und Jean Pauls Musikbetrachtung decken und wie sehr Jean Paul auch hierin ein Vorläufer der Romantik ist.*) Mögen auch Wackenroder und Tieck (mit der Einleitung seiner „Verkehrten Welt") die unmittelbaren Vorbilder Hoffmanns gewesen sein, so ist doch auch der ältere Einfluß Jean Pauls nicht zu leugnen, wenn er auch nicht immer genau nachzuweisen ist. So entspricht der musikalisch-poetischen Phantasie in den „Flegeljahren" (S. 150 ff.) etwa „Kreislers musikalisch-poetischer Klub" (I., 288 ff.), wo Kreisler die Musik, die er in seinem Innern hört, in Worte umzusetzen sucht. Wenn ferner Hoffmann gelegentlich (I., 34) in ironischer Absicht ausführt, ein glänzender Vorzug der Musik sei es, daß sie durchaus moralisch sei und sich daher vortrefflich als ein Erziehungsmittel für die Jugend eigne, so vergleiche man damit den Ausspruch Jean Pauls: „Die Musik hat etwas Heiliges, sie kann nichts als das Gute malen, verschieden von andern Künsten" („Titan", S. 178), wozu der Dichter in der Fußnote bemerkt: „Dieser Satz, daß die Musik ohne Text nichts Unmoralisches darzustellen vermöge, verdient, von mir mehr untersucht und ausgeführt zu werden." Wie Jean Paul hat Hoffmann für jedes Gefühl einen musikalischen Ausdruck: Seine Stimmung geht bald in D-dur, bald im trübsten Moll, dann ist sie

*) Die interessantesten Stellen, an denen sich Hoffmann über das Wesen der Musik vernehmen läßt, finden sich herausgehoben in Hans von Wolzogens kürzlich in Buchform erschienenem Essay „E. T. A. Hoffmann und Richard Wagner. Harmonien und Parallelen." (Deutsche Bücherei, Bd. 63); der leider in dem bei den Wagner-Jüngern so beliebten orakelhaften und unklaren Tone geschriebene Aufsatz bietet überraschende Aufschlüsse über den Einfluß, den Hoffmann auf den großen Schöpfer des Musikdramas geübt hat.

senza esaltazione, seine Freude ist crescendo, sein Schmerz decrescendo u. s. f. Auch die leblose Welt erscheint ihm im musikalischen Lichte: Kreislers Rock ist schon bedenklich Cis-moll-farbig, der Kragen in E-dur u. ä.

Die Kunstbegeisterung gibt dem einen Teil der Hoffmannschen Schriften ihr charakteristisches Gepräge, in dem andern treibt er die Richtung der Romantik auf das Grell-Phantastische und Grauenhafte auf die Spitze. Das größte Grauen versteht er durch raffinierte Verwendung des Doppelgänger-Motivs hervorzurufen. Dieses Motiv*) geht in letzter Linie zurück auf die neuerdings (vgl. Dessoir, „Das Doppel-Ich.“ 2. Aufl. Lpz. 1896) wissenschaftlich begründete „Zweiteilung des Ich“, eine Spaltung des Bewußtseins, die sich nicht nur in der Hypnose und unter anderen abnormen Verhältnissen, sondern auch im Traume beobachten läßt. Schon die mittelalterliche Mystik teilte die Seele in ein höheres Ich, das zu Gott emporstrebt, und ein tierisches, das an der Welt hängt und vom Teufel beherrscht wird. Goethe hat in seinem „Faust“ („Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust“ u. s. w.) diese Lehre aus kabbalistischen Schriften herübergenommen. Durch das Ausgraben Jakob Böhmes und der Mystiker des Mittelalters hat die Romantik dieses Problem abermals aufgeworfen. Von philosophischer Seite erfaßte es Fichte, der ein Ich als Subjekt und ein Ich, das die Welt erschafft und so gleichsam zum Objekt wird, unterschied; anderseits suchte die Naturphilosophie Schellings den Gegensatz des Geistigen und Körperlichen aufzuheben. Hoffmann dürfte das Motiv, wie Goethe, aus der Lektüre alter Kabbalisten geschöpft haben, deren er (z. B. in den „Irrungen“ und dem „Elementargeist“) eine ganze Reihe aufzählt. Doch kommt wohl auch hierin, was die Verwendung des Motivs betrifft, Jean Pauls Vorbild in Betracht. Dieser hatte es aus der von ihm zeitlebens befehdeten Fichteschen Philosophie aufgegriffen und suchte im „Titan“ sogar zu zeigen, wie das Studium Fichtes selbst zum Wahnsinn führen könne. Hoffmann übernahm, von Haus aus der spekulativen Philosophie abgeneigt, die Polemik gegen Fichte von Jean Paul (vgl. die Sticheleien auf das Fichtesche Ich z. B. in den „Elixiren des Teufels“, S. 208, 210 oder im „Kater Murr“, S. 47, 184) und auch an der Verrücktheit seines Friseurs Belcampo in den „Elixiren“ trägt die Fichtesche Philosophie die Mitschuld. An der Reihe der Jean Paulschen Romane sehen wir deutlich genug, wie sich dem Dichter der Gedanke von der Zweiteilung des Ich zu dem Motiv des Doppelgängers verdichtet hat. In der „Unsichtbaren Loge“ (S. 255 ff.) sieht Ottomar, der als Scheintoter aus dem Sarge wiederaufgestanden ist,

*) das mit dem bloßen Verwechslungsspiele, wie es in der Literatur von Plautus' „Menaechmi“ an bis auf Lecoques „Giroflé-Girofla“ beliebt ist, nichts zu tun hat.

sein Ich, das geistige, in den Lüften vor sich schweben und stellt wehmütige Betrachtungen über sein Leben an; er und der Held Gustav haben einen Schauder vor Wachsfiguren, weil sie in ihrer realistischen Gestaltung wie Doppelgänger der Verstorbenen auf sie einwirken (S. 268/9). Auch Viktor im „Hesperus" (S. 206/7) empfindet Schauder beim Anblick seines Wachsabgusses und redet sich dabei (S. 400/1) fast in den Wahnsinn hinein. Schon in seiner Kindheit packen ihn unter allen Gespenstergeschichten diejenigen von Leuten, die sich selbst gesehen, am stärksten und oft besieht er abends vor dem Einschlafen seinen Körper so lange, daß er ihn von sich abtrennt und als eine fremde Gestalt neben seinem Ich stehen und gestikulieren sieht; darauf legt er sich mit dieser fremden Gestalt schlafen und seine Seele fühlt sich allmählich von der biegsamen Fleischrinde überwachsen. Am ausgiebigsten ist von diesem Motiv im „Titan" Gebrauch gemacht, der wieder den „Siebenkäs" zur Voraussetzung hat; denn Schoppe, wie sich im „Titan" Leibgeber nennt, hat mit seinem Freunde Siebenkäs, der ihm aufs Haar ähnlich sieht, den Namen getauscht und ist in die Welt gegangen, damit der Freund, zum Schein begraben und unbemerkt aus dem Sarge entschlüpft, in seiner (Leibgebers) Rolle weiterleben könne. Seitdem ihm geweissagt worden, er werde wahnsinnig werden, verfolgt ihn die fixe Idee, daß der Ich kommen und ihn holen werde. Er reißt zwar über Fichte und Schelling grausame Witze, gleichwohl aber glaubt er sich fortwährend von seinem intellektuellen Ich, das er nicht leiden mag, verfolgt. Die letzten Worte des wahnsinnigen Swift: „Ich bin ich," stehen ihm fortwährend vor der Seele, er faßt mit der rechten Hand die linke und erklärt, er halte den Ich. Als nun unvermutet sein Doppelgänger Siebenkäs auftritt, tötet ihn der Schreck. Sein Verfolgungswahn ist zwar hier nur der sinnfällige Ausdruck für den tiefern Gedanken, daß sich die zügellose Ironisierung der Menschen und seiner selbst an dem Humoristen rächen kann, doch davon abgesehen, stellt hier Jean Paul einen abnormen psychischen Zustand dar, den die moderne Wissenschaft außer Frage gestellt hat. Im Anhang seines „Feldprediger Schmelzle" ferner führt Jean Paul (S. 64) aus Moritzens Psychologie Beispiele dafür an, daß sich kranke Menschen oft doppelt sehen, und führt den Gedanken in der Weise durch, daß er einem Staatsmann den Teufel erscheinen und vor ihm seine Beichte ablegen läßt; doch stellt sich schließlich heraus, daß der Teufel niemand andrer war als der Staatsmann selbst, der nur seine eigene Person gesehen und gehört hat. Daß Jean Paul außerdem auch von der bloßen Verwechslung einander ähnlicher Personen häufig Verwendung macht, mag gleichfalls erwähnt werden. Im „Titan" z. B. hat Roquairol Albanos Stimme, Linda ist ein treues

Abbild ihrer Mutter, Idoine aber sieht Lianen zum Verwechseln ähnlich und alle diese Umstände führen entscheidende Wendungen in der Erzählung herbei. Der äußern Verwandtschaft und innern Ähnlichkeit des Siebenkäs und Leibgeber wurde schon gedacht. Auch in den „Flegeljahren“ haben wir ein so ähnliches Paar, diesmal Zwillingsbrüder, und in „Katzenbergers Bad-Reise“ spielt wieder die Verwechslung der beiden Theudobach eine große Rolle.

Hoffmann faßt das Motiv von seiner psychologischen Seite. Wie er selbst von solchen Vorstellungen gequält wurde, sehen wir aus einer Stelle seines Tagebuchs: „Ich denke mir mein Ich durch ein Vervielfältigungsglas; alle Gestalten, die sich um mich bewegen, sind Ichs und ich ärgere mich über ihr Tun und Lassen.“ So verwendet er dieses Thema nicht bloß zum harmlosen Verwechslungsspiel, sondern erregt damit das größte Grauen. Am tollsten ist die Hetzjagd der Doppelgänger in den „Elixiren des Teufels“.*) Hier steht der Held auf Schritt und Tritt seinem wirklichen oder eingebildeten Doppelgänger gegenüber und zwischen den beiden besteht auch eine merkwürdige psychische Verwandtschaft, sodaß sie selbst an ihrem Ich irre werden und dem Wahnsinn zutreiben. Auch das Spiegelbild ist ein Doppelgänger. Wie Schoppe im „Titan“ die Spiegel haßt und zerschlägt, da ihm aus ihnen sein Ich entgegentritt, so wird der Kapellmeister Kreisler im „Kater Murr“ (S. 146 ff.) von tiefstem Entsetzen erfaßt, als er sein Ebenbild im See erblickt: er glaubt sich von diesem Doppelgänger verfolgt, und wie Schoppe an Albano seinen Stockdegen sendet, mit der Aufforderung, die unheimliche Erscheinung in Rattos Keller zu töten (S. 436), so fordert Kreisler den Meister Abraham auf, er möge den Doppelgänger mit dem Dolchstocke niederstoßen. Auch in der „Prinzessin Brambilla“ findet sich dieser Zug. „Die Abenteuer der Silvesternacht“ in den „Phantasiestücken“ sind zwar, wie sich aus der direkten Anknüpfung an den „Peter Schlemihl“ ergibt, ein Seitenstück zu Chamissos Märchen, doch hat auch hier ohne Zweifel Schoppes Spiegelfeindlichkeit auf die Gestaltung der Erzählung eingewirkt. Auch Spickher, der Held der Hoffmannschen Novelle, empfindet vor dem Spiegel Grauen und läßt, wie Schoppe, vor seinem Eintritt in ein Zimmer die Spiegel verhängen, freilich aus dem entgegengesetzten Grunde, weil die Spiegel sein Ich nicht mehr widergeben; der Verlust des Spiegelbildes ist ihm gleich dem Verluste seines zweiten Ich. Es hat auch den Anschein, als habe in Hoffmann bei der Abfassung der Eingangsszene die Erinnerung an die Begebenheiten in Rattos Keller

*) Den von Ellinger (S. 120) behaupteten Einfluß von Fouqués „Zauberring“ will ich nicht in Abrede stellen, doch ist möglicherweise auch dieser Verehrer Jean Pauls darin von diesem angeregt.

in „Titan“, (S. 433 ff.) nachgeklungen. Wie hier der unheimliche Kahlkopf erklärt, er komme direkt vom Großen Bernhard, und wie er durch Verzerrung seiner Gesichtszüge immer als ein andrer erscheint, so zeigt in Hoffmanns Erzählung der in den Keller eintretende Fremde Pflanzen vor, die er auf dem Chimborasso gepflückt haben will, und auch der hinzukommende „General Suwarow“ scheint zwei Gesichter zu haben, die er fortwährend wechselt.*) An die verjüngenden und alt machenden Spiegel im „Titan“ erinnert ferner, daß Hoffmanns Spickher, als er einmal zufällig auf einen Spiegel stößt, sein Gesicht veraltert und verzerrt daraus entgegenblickt. Auch in der Erzählung „Das öde Haus“ (in den „Nachtstücken“) finden wir das Motiv des verzerrenden und unheimlichen Spiegels, der dem Helden Wahnsinn droht. Die Spaltung des Ichs finden wir ferner in der Erzählung „Die Bergwerke zu Falun“**) und dem Doppelgänger begegnen wir noch in einer Reihe andrer Novellen Hoffmanns: im „Steinernen Herzen“, der „Brautwahl“ (S. 52), dem durch Cazottes „Diable amoureux“ angeregten „Elementargeist“ und dem „Doppeltgänger.“***)

Der „Doppeltgänger“ ist überhaupt in der Führung der Handlung ein schwacher Abklatsch des „Titan“, nur daß noch das Motiv der unschuldig verstoßenen Fürstin hineingearbeitet ist. Der Held wird, wie Albano im „Titan“, auf dem Lande (in der Schweiz) erzogen und, zum Jüngling herangewachsen, von seinem vermeintlichen Vater (wie Albano von Gaspard) unter geheimnisvollen Andeutungen nach Hohenflüh in der Nähe der fürstlichen Residenz Sonsitz geschickt (im „Titan“ heißt das Land Hohenfließ, die Residenz Pestitz); dort soll sich sein Schicksal erfüllen. Wie im „Titan“ stirbt hier der Fürst und sein lasterhafter Bruder macht Anspruch auf den Thron; wie sich im „Titan“ nach Luigis Tode Albano als der Sohn des verstorbenen alten Fürsten herausstellt und den Thron besteigt, nachdem seine Echtheit erwiesen ist, so wird bei Hoffmann Deodatus als Sohn des Fürsten erkannt und gelangt trotz feindlichen Protestes

*) Ähnlich die Kellerszene in der „Brautwahl“ (S. 35/6).

**) vgl. Wolzogen a. a. O., S. 81/2.

***) Die Entstehung des Doppelgänger-Themas in der Form, wie es Jean Paul und Hoffmann verwenden, konnte in diesem Rahmen nur kurz angedeutet werden; ich behalte mir eine eingehendere Behandlung sowie die Verfolgung des Motivs durch die Literatur des 19. Jahrhunderts vor. Hier verweise ich vorläufig nur darauf, daß Tieck, der auf Hoffmann einen starken Einfluß geübt hat, in der Verwendung des Doppelgänger-Motivs selbst von diesem angeregt zu sein scheint. Beispiele für neuere Behandlung des Themas sind aus der deutschen Literatur Raimunds „Alpenkönig und Menschenfeind“ und P. Lindaus merkwürdiges Drama „Der Andere“ (Reclams Univ.-Bibl., Nr. 4817), aus der englischen Dick-Mays „Unheimliche Geschichten“ und „Jeromes „Roman-Studien“ (beide in Engelhorns Roman-Bibliothek, Bd. 12 u. 19).

zur Regierung. Graf Törny hat wie Gaspard im „Titan" das Spiel in seiner Hand, es handelt sich da wie dort um die Vertauschung eines Prinzen, den der Freund des Fürsten, um ihn vor thronsüchtigen Feinden zu schützen, als sein Kind aufzieht. Auch hier kommen die beiden gleichfalls exaltierten Frauen zur gleichen Stunde nieder, auch hier wird unter Beiziehung von Zeugen über die Echtheit des Kindes eine Urkunde aufgenommen und Natalie bei Hoffmann entspricht ungefähr Linda im „Titan"; wird diese Albano als die ihm bestimmte Braut durch Weissagungen und Luftspiegelungen angezeigt, so haben bei Hoffmann echt romantisch die beiden Doppelgänger die Geliebte im Traume vorhergesehen. Zum Überfluß finden wir auch hier einen weissagenden Raben, dessen dunkle, von Hoffnung und Tod orakelnde Sprüche an den Raben erinnern, der bei der Theateraufführung im „Titan" den verbindenden Chor der griechischen Tragödie vertritt.

Auch die Erzählung „Das steinerne Herz" (in den „Nachtstücken") ist, wie der Dichter zum Schluß selbst zugibt,*) von Jean Paul inspiriert. Den Anstoß hat Hoffmann die Szene im „Hesperus" (S. 160 ff.) gegeben, in der Viktor von seinem vermeintlichen Vater, dem Lord Horion, auf die mit hohen Bäumen bepflanzte „Insel der Vereinigung" zu dem Grabe seiner Mutter geführt wird. Es ist mit einem Marmorstein gedeckt, in dem man ein anders gefärbtes steinernes Herz erblickt; darauf steht die Inschrift: „Es ruht." Dieses sentimentale Motiv benützte Hoffmann als Stimmungsakkord; auch bei ihm steht ein alter Mann über dem in gleicher Weise geschmückten Grabe und erzählt seine düstere Geschichte, die nun freilich mit den Vorgängen im „Hesperus" keine Ähnlichkeit mehr hat. An Jean Pauls Heldinnen erinnert in dieser Erzählung auch die empfindsame „jeanpaulisierende" Klementine, die sich die im „Hesperus" übliche Ausdrucksweise zueigen gemacht hat.

Auch sonst scheint es zuweilen, als verschone der Spötter Hoffmann auch den von ihm so hoch verehrten Dichter nicht; wenn er z. B. in „Klein Zaches" (S. 31) meint, überschwengliche Dichter verlangten von der Geliebten, daß sie bei der Lektüre ihrer Werke sogar ab und zu erblinde, als höchste Stufe der weiblichsten Weiblichkeit — so ist dies wohl ein leiser Hieb auf Liane im „Titan", die bei heftigen Gemütsbewegungen, so während eines Streites mit dem Geliebten, erblindet. Ganz deutlich parodiert ist im „Kater Murr" (S. 162) die Szene im „Titan," in der Albano Linda gleich

*) Wie er hier erklärt, er ahme nicht Horions Grab nach, so malt er im „Meister Floh" (S. 119) idyllisch aus, wie sich Peregrinus entzückt fühlt, als Röschen Lämmerhirt ihren kleinen sie umdrängenden Geschwistern das Brot zuschneidet und mit Butter bestreicht, und setzt treuherzig hinzu, seinem Helden sei dabei keineswegs Werthers Lotte in den Sinn gekommen.

beim ersten Zusammentreffen seine Liebe erklärt (S. 524). Kaum hat der (auch sonst in Jean Paul gut belesene) Kater seine geliebte Miesmies zum zweitenmal erblickt, ruft er: „Holdeste, sei mein!" Das folgende nun ist wörtlich dem „Titan" entnommen, nur daß „Kater" statt „Mensch" gesetzt ist: „Kühner Kater", erwiderte sie verwirrt, „kühner Kater, wer bist du? Wenn du aufrichtig bist so wie ich und wahr, so sage und schwöre mir, daß du mich wirklich liebst." Der Kater schwört bei dem Schrecken des Orkus und allen Sternen. — „‚Ich auch,' lispelte die Kleine und neigte in süßer Verschämtheit das Haupt mir zu."

Auch andre Züge aus Jean Paul treffen wir im „Kater Murr" an. So erinnert die Silhouettenschneiderei des Meisters Abraham an die gleiche Kunst Matthieus im „Hesperus" und Leibgebers im „Siebenkäs" und bei den Reden Kreislers fühlen wir uns immer wieder an Schoppe erinnert; wie dieser mit seinem Namen spielt, indem er ihn von dem gelehrten Scioppius ableitet, so führt Kreisler seinen Namen auf Kraus zurück, er ist eine freie Seele wie Schoppe und kann wie dieser in keinem Amte bleiben, sein barocker Humor mit seinen schneidenden Kontrasten, die Mischung von Sentimentalität und Witz, die ironische Haltung seiner Ergüsse — all das ist Schoppes Manier, ohne daß allerdings die Ähnlichkeit ins einzelne geht. Wenn ferner der Kater Murr (S. 46/7) von seinem Schmause einen Heringsschwanz für seine geliebte Mutter aufspart, doch auf dem Wege zu ihr nicht der Versuchung widerstehen kann, ihn selbst zu verzehren, so ist dies eine deutliche Reminiszenz aus Jean Pauls „Schulmeisterlein Wuz", nur daß es sich hier um einen Pfefferkuchen handelt, den Wuz seiner Geliebten bringen will. Auch die Trauerrede, die der Kater Hinzmann an der Leiche des Muzius hält (S. 285 ff.), erinnert mit ihrer ironischen Art an die Leichenreden bei Jean Paul (so im „Hesperus", S. 398 ff.).

Wie Jean Paul führt uns Hoffmann mit Vorliebe (so im „Kater Murr," in den „Elixiren" u. a.) an kleine Fürstenhöfe und schildert das Leben daselbst mit Humor und Ironie; auch bei ihm fehlt es nicht an satirischen Ausfällen auf die kleinstaatliche Mißwirtschaft, die blasierten Fürsten und adelsstolzen Höflinge, die lächerliche Etikette und die Gemütsroheit an den Duodezhöfen; die Philippika, welche in den „Elixiren" (S. 184 ff.) der Leibarzt gegen den Adelsstolz hält, deckt sich genau mit Vults ironischen Auslassungen in den „Flegeljahren." Wie bei Jean Paul fehlt bei Hoffmann nie neben dem Schloß ein Park, in dem sich die wichtigsten Ereignisse abspielen.

Vor allem aber hat Hoffmann e i n e n Typus Jean Pauls weitergebildet, den des naiven poetischen Träumers und weltfremden

Idealisten, wie es Walt in den „Flegeljahren“ ist: Anselmus im „Goldenen Topf“, Balthasar in „Klein Zaches“, Peregrinus Tyß im „Meister Floh.“ Meist stehen dann diesen überspannten Helden (wie bei Jean Paul Rabette im „Titan“ und Lenette im „Siebenkäs“) beschränkte und hausbackene Mädchenfiguren gegenüber, die Hoffmann besonders gut geraten: Veronika im „Goldenen Topf,“ Pauline in dem köstlichen „Fragment aus dem Leben dreier Freunde,“ Frl. Voßwinkel in der „Brautwahl,“ Christine im „Artushof,“ Ännchen in der „Königsbraut,“ Röschen Lämmerhirt in „Meister Floh.“ Im „Goldenen Topf“ erinnert ein Motiv ganz deutlich an die „Flegeljahre“: Anselmus kommt dadurch in das Haus seiner Geliebten, daß ihn deren Vater zum Kopieren von Manuskripten einlädt. Wie Walt in den „Flegeljahren“ wird er bei dieser Arbeit durch die Nähe der Geliebten angefeuert. Auch den Zug, daß ihn dabei die aus dem Nebenzimmer herwehenden Blumendüfte entzücken, hat Hoffmann beibehalten. Im „Meister Floh“*) scheint die Erfindung, daß der durch den Schmerz über den Tod seiner Eltern geistig verwirrte Held allein Familienfeste abhält, bei denen nur er selbst an der reichlich für viele Gäste besetzten Tafel sitzt und sich mit den eingebildeten Familienfreunden unterhält, auf Jean Pauls „Komet“ zurückzugehen. Hier lädt (S. 44 ff.) Worble eine große Tischgesellschaft von Medien ein, bringt seine Gäste in magnetischen Schlaf, und während er allein sein Mahl einnimmt, suggeriert er ihnen, daß sie teilnähmen und unterhält sich mit den Schlafenden. In „Eine Spukgeschichte“ (VII, 68 ff.) wieder scheint ein Motiv aus dem „Quintus Fixlein“ nachzuklingen: Adelgunde leidet an der fixen Idee, daß ihr an jedem Abende um 9 Uhr ein Gespenst erscheine. Man will sie ähnlich kurieren, wie bei Jean Paul Quintus Fixlein von seinem Wahne, er müsse nach der alten Familientradition an seinem 32. Geburtstage sterben, geheilt wird, nämlich indem man die Uhren um eine Stunde zurückstellt. Freilich erweist sich hier dieses Mittel als vergeblich und bringt Verderben über die Familie.

Vielleicht ist auch die tolle Idee des „Sandmanns“ aus der Erinnerung an eine Stelle in Jean Pauls „Auswahl aus des Teufels Papieren“ entsprungen: Wie hier (S. 239 ff.) mit vieler Kunst aus Holz eine weibliche Figur hergestellt wird, die eine Ehefrau trefflich ersetzt, so verliebt sich im „Sandmann“ Nathanael in eine Puppe, die einem lebendigen Mädchen täuschend ähnlich sieht. Ohne „Katzenbergers Bad-Reise,“ ein Lieblingsbuch Hoffmanns, wäre vielleicht auch die merkwürdige Erzählung „Haimatochare“ nicht

*) Gegenüber der Unterschätzung Jean Pauls und der meisten Literarhistoriker stehe ich nicht an, dieses Märchen zu den besten und eigentümlichsten Schöpfungen Hoffmanns zu zählen; eine allegorische Deutung versucht Wolzogen a. a. O., S. 78/9, 92 ff.

entstanden. Das Thema ist das gleiche: die Leidenschaft des Gelehrten, die sich an Dinge hängt, welche andern unbedeutend erscheinen, die aber doch so stark ist, daß sie zu unehrenhaften Handlungen (bei Jean Paul), ja zum Verbrechen (bei Hoffmann) führen kann.

Wir sehen also, wie Hoffmann in nicht geringem Maße die Motive des ihm geistesverwandten Dichters verwendet. Noch sinnfälliger ist Jean Pauls Einfluß in der Einkleidung und Technik seiner Erzählungen. Es ist bekannt, von wie verwickelten Voraussetzungen Jean Pauls meiste Schriften ausgehen, wie er fortwährend selbst in die Handlung eingreift — sei es als Herausgeber der ihm zufällig in die Hände geratenen oder amtlich zugeschickten Papiere und Nachrichten, sei es als offizieller Biograph seiner Helden. Neben der eigentlichen Erzählung gehen immer ausführliche Berichte darüber, wie sie entstand, einher, immer wieder redet der Dichter in eigener Person und zeigt uns, wie er die Fäden seiner Geschichte in der Hand hat, ja er bewegt sich selbst häufig mitten unter seinen Figuren und erzählt von sich als einem Romanhelden. Diese subjektive Technik fand bei den Romantikern reichliche Nachahmung (ganz Jean Paulisch ist in dieser Hinsicht z. B. Brentanos Erstlingsroman „Godwi") und auch bei Hoffmann fällt diese auf den ersten Blick auf. Gleich sein erstes Werk, die „Phantasiestücke", bezeichnet er als „Blätter aus dem Tagebuche eines reisenden Enthusiasten"; zum Teil sind es Aufsätze, die der Kapellmeister Kreisler mit Bleistift auf die Rückseite verschiedener Notenblätter geschrieben hat und die dem „reisenden Enthusiasten" zur Veröffentlichung übergeben worden sind — wie Jean Paul den Zettelkasten, den sich Quintus Fixlein über sein Leben angelegt hat, herauszugeben behauptet. Doch spricht in den „Phantasiestücken" nicht nur der reisende Enthusiast von seinen Erlebnissen, sondern auch der angebliche Herausgeber Hoffmann greift in eigenem Namen immer wieder ein; er ist der Freund des reisenden Enthusiasten und wird von diesem auch (S. 279) mit vollem Namen angesprochen. Doch ist diese Fiktion, daß es sich um ein Tagebuch handelt, im II. Teil keineswegs festgehalten, der Ursprung der zweiten „Kreisleriana" wird als noch komplizierter hingestellt und der Kapellmeister ist hier auch Freund des Herausgebers Hoffmann, ja auch sonst ein treues Selbstporträt desselben — ganz das schwerfällige Vehikel der Erzählung, wie es etwa Jean Pauls „Auswahl aus des Teufels Papieren" oder der „Hesperus" aufweisen. Im „Goldenen Topf" wird Hoffmann selbst — ganz wie Jean Paul so oft in seinen Romanen — in die von ihm erzählten phantastischen Abenteuer verwickelt; der Archivarius Lindhorst ladet ihn zu Besuch und gibt ihm weitere Nachrichten über die Schicksale seines jetzigen

2

Schwiegersohnes Anselmus. (Ganz toll ist dieses subjektive Spiel des Dichters in einer der spätesten Erzählungen Hoffmanns, den „Geheimnissen", wo Regierungsrat Hoffmann als eine der wichtigsten Personen auftritt und nicht die rühmlichste Rolle spielt.) Im „Magnetiseur" erscheint am Schluß Hoffmann als Gerichtsbevollmächtigter auf dem Schauplatz der Begebenheiten und gibt die nachgelassenen Papiere des alten Malers Bickert, die er im Schloß findet, in Druck.*) Auch die „Geschichte vom verlorenen Spiegelbilde" ist eine Aufzeichnung des Helden, die der Herausgeber in den Papieren des reisenden Enthusiasten findet.

Aber nicht nur in den „Phantasiestücken", auch in den meisten andern Schriften Hoffmanns stoßen wir auf eine ähnliche Einkleidung. So sind auch die „Elixire des Teufels" „nachgelassene Papiere des Bruders Medardus", die dem Dichter vom Prior des Klosters zu B. (Bamberg) zur Veröffentlichung übergeben worden sind; vom Dichter selbst ist scheinbar nur das Vorwort und eine in der Mitte eingeschaltete Bemerkung. Im „Sandmann" ist der Dichter ein Freund des Helden und ein guter Bekannter der anderen Personen. In der „Jesuiterkirche zu G." trifft der Dichter, auf seiner Reise durch einen Unfall des Wagens in G. (Glogau) verzögert, mit der Hauptfigur seiner Erzählung, dem alten Maler, zusammen und erhält von einem Bekannten ein Manuskript, in dem die Geschichte des alten Malers aufgezeichnet ist, doch unter der Voraussetzung, daß er kein Schriftsteller ist wie der Verfasser der „Phantasiestücke in Callots Manier", der es nach seiner tollen Weise arg zuschneiden würde. Auch im „Sanktus" spielt der reisende Enthusiast mit und erzählt die Binnenfabel. In dem Märchen „Nußknacker und Mäusekönig" stellt sich Hoffmann selbst als Obergerichtsrat Drosselmeier dar. Auch im „Meister Floh" ist er der Berichterstatter über wirkliche Begebenheiten und Herausgeber der ihm darüber zugekommenen Nachrichten.

Aber auch abgesehen von der Einkleidung der ganzen Erzählung, tritt das Subjekt des Dichters, wie bei Jean Paul, häufig genug hervor, er redet den Leser an, stellt Betrachtungen über das

---

*) Wie ich aus dem I. Bande der neuen prachtvollen Monumental-Ausgabe Hoffmanns von Carl Georg von Maassen, die bei Georg Müller in München erscheint, ersehe, waren die Voraussetzungen in der ersten Ausgabe der „Phantasiestücke" noch verwickelter. Hier stand am Schluß ein „Billet des Herausgebers an den Justizrat Nikomedes". Nach diesem Briefe hätte Nikomedes als der auf dem Schlosse erscheinende und die Geschichte aufzeichnende Gerichtsbeamte zu gelten und Hoffmann dankt ihm für die Zusendung dieser Aufzeichnungen, macht sich dann aber selbst über diese Fiktion lustig. Er mochte fühlen, daß sich bei diesem Wirrwarr der Leser zuletzt gar nicht mehr auskennt, wie denn nun eigentlich die Geschichte vom „Magnetiseur" entstanden ist, und vereinfachte daher diese Voraussetzungen durch Hinweglassung des letzten Briefes.

Erzählte an, beugt dem Tadel des Rezensenten vor, macht sich gelegentlich über die Romanschreiber lustig, die das alles ganz anders ausschmücken und dem Geschmack des Lesers besser entgegenkommen würden, bezieht sich, wie es Jean Paul gern tut, auf andere seiner Werke, diese beim Leser als bekannt voraussetzend*) — kurz alle diese Mittel und Mittelchen von Jean Pauls subjektiver Erzählungsweise finden wir bei ihm wieder. Hieher gehören auch Titel wie „Phantasiestücke" und „Nachtstücke" (vgl. die „Blumen-, Frucht- und Dornenstücke" als Untertitel von Jean Pauls „Siebenkäs") und sonderbare Bezeichnungen der Kapitel (so als „Vigilien" im „Goldenen Topf"), die häufig in ironischen Schlagwörtern gehaltenen Inhaltsangaben über den Kapiteln (so im „Goldenen Topf", im „Klein Zaches", „Signor Formica", in der „Prinzessin Brambilla" und im „Meister Floh") und die hie und da zu beobachtende Einmischung der Gelehrsamkeit zu humoristischen Zwecken, wie sich namentlich an den genauen Quellenzitaten in Fußnoten zeigt — alles bekannte Eigentümlichkeiten Jean Paulschen Stils. Doch nirgends ist der Scherz so weit getrieben, daß er, wie es bei Jean Paul so oft der Fall ist, das Gefüge der Erzählung sprengte und den Leser ermüdete, vielmehr ist diese Manier im ganzen maßvoll angewendet und dient so wirksam der Belebung der Erzählung.

Ganz deutlich von Jean Paul beeinflußt, wenn auch nicht, wie Gottschall behauptet, durch den „Hesperus", ist der „Kater Murr". Das Werk ist ohne die Vorrede unverständlich, da ohne diese wohl niemand aus der Komposition des Buches klug würde. Wieder fungiert der Dichter als Herausgeber, und zwar der Autobiographie des „philosophischen" Katers; doch sind in dem Manuskript einzelne Blätter eines alten Buches, der Biographie des Kapellmeisters Kreisler, zurückgeblieben. Der Kater hat es zerrissen und die einzelnen Blätter teils als Unterlage, teils als Löschpapier gebraucht, der Setzer aber hat das Ganze kritiklos gedruckt,**) so daß wir nun abwechselnd ein Stück der Katzengeschichte und, zum Teil mit mangelhaftem Zusammen-

*) So enthält das „Fragment aus dem Leben dreier Freunde" (S. 113) eine Anspielung auf eine Szene aus dem „Majorat", der Kater Murr schreibt den Kapellmeister Kreisler ab (S. 213), von dem auch S. 246 die Rede ist, während auf S. 115 ein spezieller Bezug auf die „Neuesten Schicksale des Hundes Berganza" vorliegt, und im „Meister Floh" (S. 35) wird der aus dem „Goldenen Topf" bekannte Archivarius Lindhorst zitiert.

**) Nebenbei bemerkt, ist dies eine feine Verspottung der Verleger, die sich unbekannten Autoren gegenüber sehr zugeknöpft zeigen, aber die von berühmten Schriftstellern empfohlenen Schriften — Hoffmann selbst bedurfte als Anfänger eines Vorwortes Jean Pauls — unbesehen sofort in die Druckerei senden; leider wird uns nicht berichtet, wie sich Herr Dümmler, der Verleger des „Kater Murr", dazu verhielt.

2*

hang, da angeblich ab und zu einige Blätter verloren gegangen sind, Fragmente aus der Biographie Kreislers erhalten. Dabei greift der Herausgeber öfters mit Bemerkungen ein, die sich auf die durch den Verlust von Blättern entstandenen Lücken in dem Bericht des unbekannten Biographen Kreislers beziehen. Schon die Bezeichnung der Kreisler-Biographie als „zufälliger Makulaturblätter“ auf der Titelseite deutet darauf hin, wo wir das Vorbild dieser merkwürdigen Komposition zu suchen haben: im „Leben Fibels“. (Auch Murr gibt Lebensansichten zum besten; vgl. „Leben und Meinungen des Herrn Tristram Shandy“ von Sterne.) Im „Fibel“ kauft Jean Paul, schon lange mit der Autorschaftsfrage der berühmten Bienroder Fibel beschäftigt, einem getauften Juden unter anderen Makulaturpapieren auch die Reste einer 40bändigen Biographie Fibels ab, und um die darin enthaltenen Nachrichten zu ergänzen, reist er in den Geburtsort Fibels, wo er noch andere Fetzen der Biographie auftreibt, die den Bewohnern zu allerlei praktischen Zwecken, so zu Tüten, zum Zukleben der Fenster, ja den denkbar niedrigsten Diensten gut genug waren. So erhalten wir, von Jean Paul herausgegeben, die fragmentarische Biographie Fibels auf Grund der zufällig erhaltenen Makulaturblätter und Jean Paul nimmt immer wieder zur Erklärung der unausgefüllten Lücken des Wort. Daneben kommt aber für die Form von Hoffmanns Doppelbiographie auch „Feldpredigers Schmelzle Reise nach Flätz“ in Betracht. Hier gibt Jean Paul Aufzeichnungen des furchtsamen Feldpredigers über seine Reiseabenteuer heraus und unter dem Strich findet man auf jeder Seite eigene Noten des Herausgebers, jede mit einer Nummer bezeichnet; doch sind diese Nummern ganz durcheinandergeworfen. Diese Konfusion wird nun in der Vorrede, wie bei Hoffmann, mit der Ungeschicklichkeit des Setzers erklärt: Der Dichter habe diese Noten, deren Nummer sich auf die Seitenzahl von Schmelzles Manuskript beziehe, in ein besonderes Nebenmanuskript eingetragen, um sie später als seine Zutaten in das Hauptmanuskript einzufügen, doch habe er dies beim Kopieren vergessen und der ratlose Setzer habe dann die Noten geradeso, wie sie ohne Rangordnung der Zahlen untereinander gestanden, unter den Text gesetzt. Im übrigen herrscht auch in der Biographie Kreislers im „Kater Murr“ die Fiktion, daß der Verfasser die meisten seiner Nachrichten vom Historiographen des fürstlichen Hofes, an dem sich der größte Teil der Begebenheiten abspielt, mündlich mitgeteilt erhalten habe — eine aus den ersten drei biographischen Romanen Jean Pauls wohlbekannte Technik. Auch bei Hoffmann haben wir die Voraussetzung, daß der Autor als offiziell bestellter Biograph des Helden Ereignisse der unmittelbaren Vergangenheit berichte und mit ihnen in der Erzählung gleichen

Schritt halte (S. 48, 101, 120, 178, 219); so stellt er sich sogar, auch dies nach Jean Pauls Vorgange, als übe er wie ein pragmatischer Geschichtschreiber an den Berichten Kritik und ärgere sich über ihre Unvollständigkeit (S. 107, 166, 186, 280). Auch die Biographie Murrs begleitet der sie herausgebende Dichter mit Bemerkungen, in denen er dem Kater namentlich die von ihm an bekannten Schriftstellern begangenen Plagiate vorhält (so S. 162, 238, 294, 349) — auch dies eine Jean Paulsche Eigentümlichkeit. Wie endlich dieser mit seinen Vorreden so häufig Scherz treibt, so steht auch im „Kater Murr" hinter der bescheidenen Vorrede des Katzen-Autors ein zweites prahlerisches Vorwort, das nach der Erklärung des Herausgebers unterdrückt werden sollte, doch durch ein Versehen des Setzers mitgedruckt wurde. Diese Nachweise lassen die schon angeführte Mitteilung begreiflich erscheinen, daß sich Hoffmann bei der Übersendung des Werkes an Jean Paul eine besondere Teilnahme des alten Dichters erhoffte, die er für seine früheren Werke nach den „Phantasiestücken" nicht erwarten durfte.

Wenn mit all dem eine nicht geringe Abhängigkeit Hoffmanns von der Erzählertechnik seines Vorbildes festgestellt werden konnte, so läßt sich dagegen von dem Stil im engeren Sinne nicht das gleiche behaupten. Nur in seiner exaltierten Jugendzeit verfällt der durch Jean Pauls Romane begeisterte Hoffmann in dessen überschwengliche und überladene Ausdrucksweise. Die Briefe, die uns aus seinen Königsberger Studentenjahren erhalten sind (abgedruckt in Hitzigs Biographie), namentlich die an seinen Freund Hippel, sind, wie bereits Ellinger (S. 16) richtig beobachtet hat, ganz in dem enthusiastischen Tone und bilderreichen Stile gehalten, der Jean Paul kennzeichnet. Wie im „Hesperus" redet hier die Freundschaft die Sprache der heißesten Liebe, allenthalben knüpft Hoffmann, wie Jean Paul, an die Schilderung seiner Erlebnisse allgemeine Betrachtungen und ergeht sich in Jean Paulschen, an Gedankenstrichen und Ausrufszeichen reichen Perioden. Sein erster Roman, „Der Geheimnisvolle", sollte auch — wohl in der Art von Jean Pauls „Unsichtbarer Loge" — auf eine Verherrlichung der sentimentalen Freundschaft hinauslaufen. Auch in Hoffmanns Nachlaß soll ein Fragment aus seiner Jugendzeit im Stile Jean Pauls und Sternes erhalten sein (Hans Müller im „Euphorion", IX. Bd., S. 366). Vielleicht fördert die neue Ausgabe von C. G. v. Maassen noch mehr dergleichen zutage. Doch hat sich Hoffmann von der jugendlichen Gefühlsschwelgerei sehr bald freigemacht und schon in den „Phantasiestücken" weist sein Stil eine Klarheit und Grazie auf, die wir bei Jean Paul vergebens suchen würden. So furchtbare Leidenschaften und aufregende Ereignisse er auch schildert, sein Stil bleibt plastisch und durchsichtig, er

strebt nach einer Objektivität, wie sie der Sprache des reifen Goethe eigen ist, und nur die hin und wieder eingestreuten subjektiven Bemerkungen weisen darauf hin, daß wir es mit einem von Jean Paul ausgehenden Dichter zu tun haben. Weit ab von den kühnen Metaphern und Bildern Jean Pauls, überall ein lebendiger Fluß der Erzählung und spannender Fortgang der Handlung!

Zusammenfassend läßt sich wohl sagen, daß diejenigen unrecht haben, die den Einfluß Jean Pauls auf Hoffmann leugnen und, wie Ellinger, behaupten, daß stoffliche Entlehnungen aus Jean Paul bei Hoffmann nirgends nachzuweisen sind. Ich glaube vielmehr gezeigt zu haben, daß Hoffmann dem Dichter, der ihn in die Literatur eingeführt hat, auch eine Reihe von Motiven und technischen Eigentümlichkeiten zu verdanken hat und daß zwischen ihnen in einzelnen Tendenzen, wie der Verherrlichung der Musik, und in der Charakteristik der Personen große Übereinstimmung besteht. Und doch wäre es einseitig, wollte man Hoffmann geradezu zu einem Schüler Jean Pauls machen oder gar mit Gottschall den „karikierten Jean Paul“ nennen; man müßte dann auch die ganze Romantik auf Jean Paul zurückführen, während es sich doch nur um einzelne Anregungen handeln kann, zu denen ganz andere Einflüsse verschiedenster Art hinzukommen. Auch ist es gewiß richtig, daß bei Hoffmann der Einfluß Jean Pauls gegenüber dem seiner romantischen Genossen und Vorgänger, wie Wackenroder, Tieck, Fouqué und Chamisso, aber auch Gozzis und Shakespeares, zurücktritt, so daß er wenig in die Augen fällt. Indes bin ich weit entfernt von der Annahme, daß man durch Nachweis solcher Quellen und Beeinflussungen die Eigenart eines Dichters völlig erkläre; im besten Falle „hat man die Teile in seiner Hand — fehlt leider! nur das geistige Band“. So können wir auch Heine beipflichten, wenn er Hoffmann für „ganz original“ erklärt, und müssen Jean Pauls Behauptung, daß das Beste an ihm die Plünderung seiner (Jean Pauls) selbst sei, trotz der gelieferten Nachweise für ein Abhängigkeitsverhältnis zwischen den beiden als unberechtigt abweisen; ja Hoffmann ist wohl unter seinen Mitstrebenden eine viel schärfere Individualität als etwa Tieck oder gar Fouqué. Auch der Dichter entsteht eben, wie die menschliche Persönlichkeit überhaupt, aus zwei Faktoren: Der lebendigen Wechselwirkung der angeborenen Individualität und der Außenwelt, in diesem Falle der literarischen Umgebung.



Nachschrift.

Die vorliegende Abhandlung lag in Druck, als ich bei nochmaliger Lektüre von F. J. Schneiders Buch „Jean Pauls Jugend und erstes Auftreten in der Literatur“ auf die früher nicht nach Gebühr beachteten Ausführungen S. 316—320 stieß, welche wichtige Beiträge zur psychologischen Erklärung des Doppelgänger-Motivs bei Jean Paul enthalten. Indem ich zur Ergänzung des von mir darüber Gesagten auf Schneiders Mitteilungen und Beobachtungen verweise, bemerke ich, daß sie durchaus geeignet sind, mich in meiner Ansicht zu bestärken, das Doppelgängertum in der Form, wie es bei Hoffmann erscheint, sei eines der Motive, die von Jean Paul auf die Romantik übergegangen sind.



